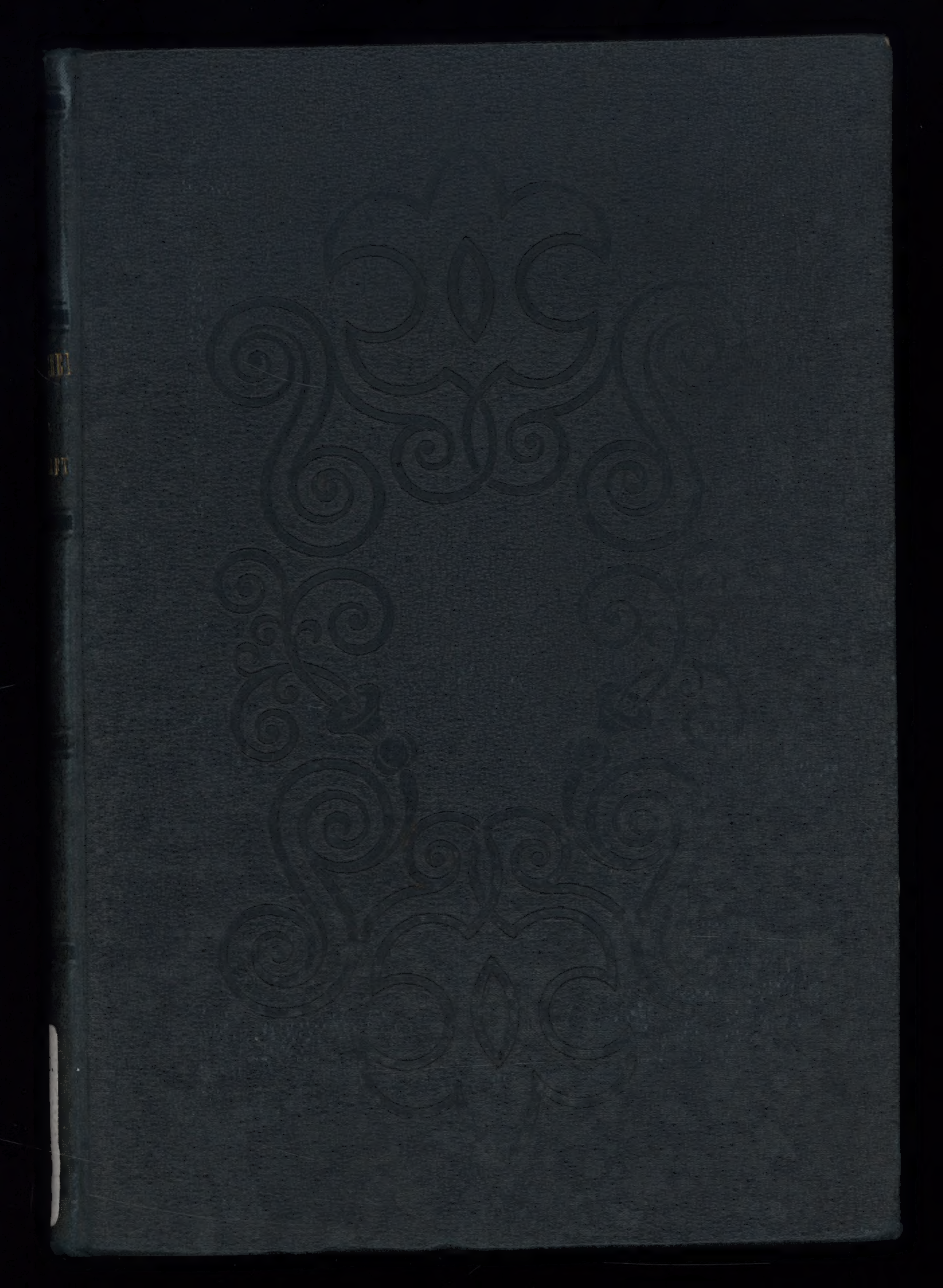
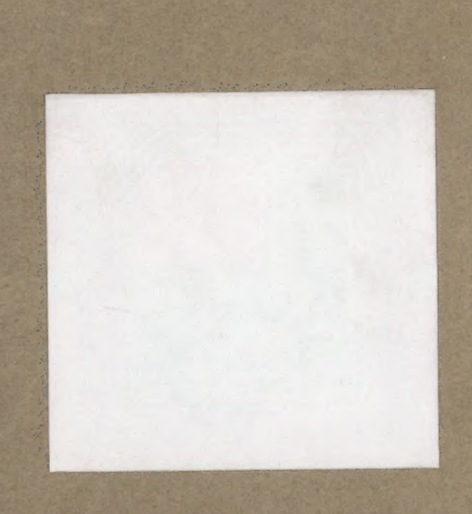
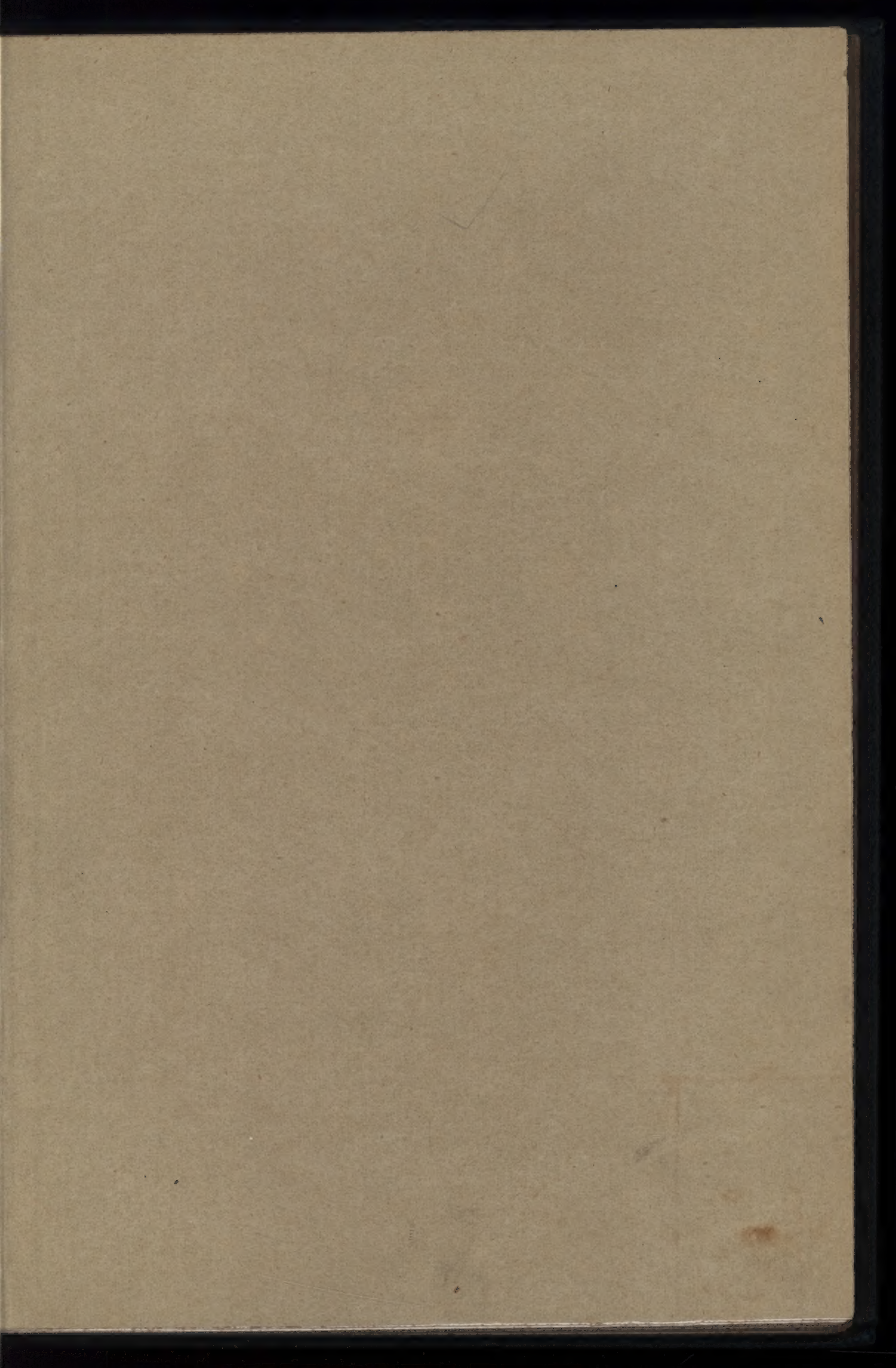
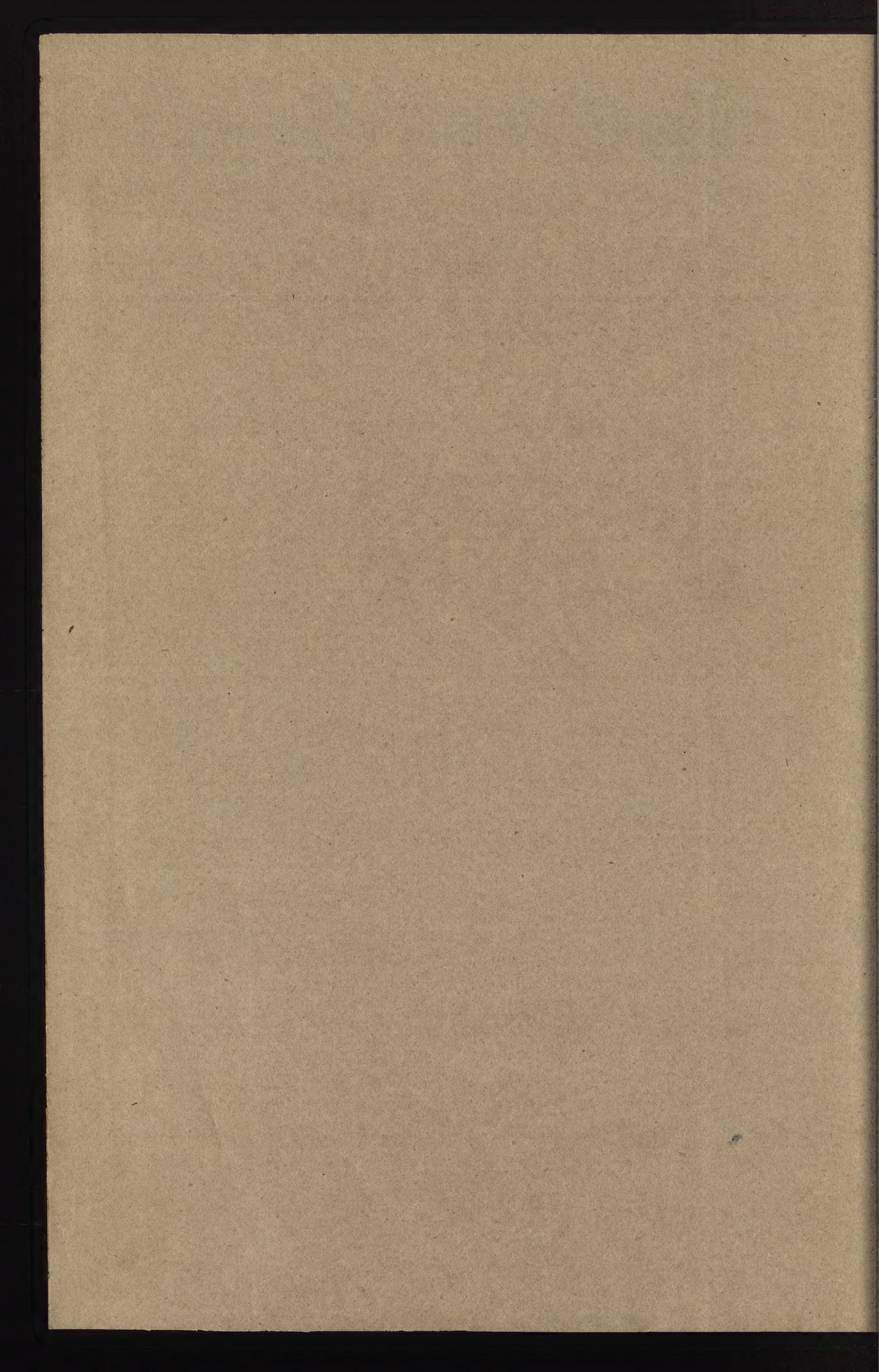










JAHRBÜCHER

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. A. VON ZAHN.

FÜNFTER JAHRGANG.



LEIPZIG,

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1873.

INHALT.

Bibliographie und Auszüge.

Zusätze und Berichtigungen zu Burckhardt's „Cicerone".

Von

Dr. W. Bode.

Zu der Veröffentlichung der hier zusammengestellten Notizen habe ich mich entschlossen auf den ausdrücklichen Wunsch des Herausgebers der neuen Auflage des Cicerone. Ich hoffe, — da leider keine Ansicht vorhanden scheint, dass Burckhardt selbst die Durcharbeitung seines Buches übernimmt und dadurch demselben jene köstliche Frische und Originalität erhielte — diese Notizen werden eine kleine Beisteuer dazu sein, dass jenes ausgezeichnete Buch auch für die Zukunft stets allen Anforderungen des praktischen Gebrauchs entspreche, sei es durch Berichtigungen, wo durch die Veränderung von Kunstwerken oder durch die Resultate neuer Forschung solche erforderlich sind, sei es durch Zusätze, wo der Verfasser nur flüchtig oder überall nicht selbst hat sehen können, sei es endlich in einzelnen Fällen durch die Aufnahme abweichender Ansichten. Nur aus diesem praktischen, nüchternen Gesichtspunkte möchte ich diese Arbeit betrachtet sehen, nicht etwa als eine „Blüthenlese aus Italien". Die Publication in diesen Blättern erfolgt in der Hoffnung, dass namentlich da, wo ich Ansichten auszusprechen wage, welche denen Burckhardt's oder Mündler's widersprechen, dieselben die Kritik competenter Fachgenossen erfahren mögen, damit diese Beiträge später geläutert und gesichtet ihre Aufnahme in eine neue Bearbeitung des Cicerone finden können, die hoffentlich und voraussichtlich der zweiten Auflage rascher folgen wird als diese der ersten.

Meine Aufzeichnungen umfassen noch nicht ganz Italien, sondern zunächst erst Venedig und das Venetianische, Toscana, Umbrien, die Mark und die Romagna.

Florenz.

Der rege Eifer, den Florenz seit einem Jahrzehnt für Erhaltung und Instandsetzung seiner Kunstwerke gezeigt hat, bethätigt sich gerade

jetzt in verstärktem Maasse*). Abgesehen von der Restauration einiger kleinerer Kirchen, wie der Badia und S. Jacopo a Ripoli, hat man bekanntlich seit einigen Monaten den Bau der Domfaçade wirklich in Angriff genommen, man ist endlich zu der so dringenden Restauration von Fra Bartolommeo's jüngstem Gericht in S. Maria Nuova geschritten, man hat dort aus den Bildern der Kirche und des Spitales eine kleine Galerie gebildet**), man hat die Sammlung antiker Thongefässe aus den Uffizien (S. 713 c) in das ägyptische Museum versetzt und dadurch Raum zur Ausstellung eines Theiles der Kupferstichsammlung gewonnen. Auch das Museum des Bargello gewinnt durch allmäligen Zuwachs immer mehr an Bedeutung. Die Sammlung von Robbia-Arbeiten ist jetzt schon weitaus die bedeutendste in ihrer Art; abgesehen von einer Reihe schwer zu bestimmenden Schulgutes, besitzt sie namentlich mehrere kleinere vorzügliche Werke des Andrea, den bekannten farbigen Altar aus den Innocenti mit der Grablegung, welchen man gleichfalls Andrea zuschreibt (ob mit Recht?), und der grossen überreichen Anbetung von Giovanni, dem Sohne des Andrea (bez. und datirt 1521). In demselben Saale befinden sich zwei sehr beachtenswerthe Portraitbüsten in Terracotta von der Hand des Antonio Pollajuolo, namentlich die des Jünglings in Panzer und Helm durch ihre Frische und den naiven kecken Ausdruck ausgezeichnet und darin Verrocchio's David verwandt. Auf dem Panzer sind in Relief zwei Arbeiten des Hercules dargestellt, welche den kleinen bekannten Bildchen des Meisters in den Uffizien auffallend entsprechen. — In die Sammlung der Bronzen hat man jetzt auch aus den Uffizien Vecchietta's Grabstatue des Soccino und Cellini's Büste des Cosimo wie seine beiden Modelle zum Perseus aufgenommen (614 c, 645 a). Aus der reichen Sammlung möchte ich noch hervorheben: Kopf eines Jünglings und Statuette eines Amor von Donatello, Hochrelief einer Schlacht von seinem Schüler Bertoldo, die Statuette des Hercules, der den Cacus erwürgt, von A. Pollajuolo und 2 Flachreliefs der Kreuzigung, die man gleichfalls dem Pollajuolo (603 f) zuschreibt. — Unter den neu hinzugekommenen Marmorarbeiten möchte ein Madonnenrelief und ein Tabernakel

---

*) Eine recht unglückliche Neuerung ist die ganz kürzlich erfolgte Bestimmung eines Eintrittsgeldes von 1 Franc für sämmtliche öffentliche Sammlungen, auch den Pal. Pitti und die Uffizien! — Uebrigens soll dieselbe jetzt bereits sistirt sein, wie auch der Bau der Façade des Doms in Folge der interessanten Aufdeckung von Resten der alten Façade in's Stocken gerathen ist.

**) In derselben befinden sich ausser v. d. Goes' Meisterwerke eine Verkündigung von Albertinelli (1526), ein Altarbild des Rafaellino del Garbo (1500), zwei tüchtige Gemälde des Sogliani (1522) und ein sehr lebendiges Thonrelief einer Madonna unter dem Namen Verrocchio.

von Mino da Fiesole, namentlich aber die Ueberreste von Donatello's inkrustirter Marmorbalustrade aus dem Dome das Interessanteste sein. Sie entspricht genau dem Orgellettner in S. Lorenzo (229 d), den wir danach auch wohl mit Sicherheit dem Donatello zuschreiben dürfen. Man erkennt auch hier noch den Meister, welcher das Madonnenrelief in S. Croce geschaffen hatte (230 c); aber welcher Fortschritt gegen jene bunte wahrhaft barbarische Missschöpfung! — Vielleicht der interessanteste neuere Zuwachs, den das Bargello erhalten hat, sind Andrea Castagno's Fresken aus der Casa Pandolfini zu Legnaia. Es sind sechs Portraits italienischer Dichter und Helden, die Sibylle von Cumae, Tomyris und Esther — bis auf die letzte sämmtlich überlebensgrosse Gestalten in ganzer Figur. In ihrer lebensvollen Charakteristik, ihrer kühnen, selbst grossen Auffassung bei aller realistischen Wiedergabe der Details, ihrer plastischen Rundung, kräftiger reicher Färbung und breiter Mache zeigen sie uns den Castagno in seiner ganzen Bedeutung, von seiner vortheilhaftesten Seite. Sehr mit Unrecht ist von Burckhardt dieser Künstler und die ganze Richtung, welche er mit vertritt, nur mit einigen ganz dürftigen Worten berührt (810 i k), sind mehrere Meister, welche hierher gehören, ganz übergangen. Gerade jener Abschnitt in Crowe und Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei (III. Kap. 2 und 3, 5—8 der deutschen Uebersetzung), welcher die Künstler dieser Richtung, die „Naturalisten und Techniker", behandelt, gehört zu den gelungensten Theilen des höchst verdienstvollen Buches. Die Verfasser haben zuerst wieder auf die Bedeutung dieser Maler hingewiesen und haben durch die kritische Sonderung und Sichtung ihrer Werke den Grund zur schärferen Charakteristik der einzelnen Meister gelegt. Freilich bleibt hier der ferneren Forschung noch ein weites Feld offen; namentlich scheinen mir Cavalcaselle's ausführliche Erörterungen über die Technik dieser Künstler, über ihre Versuche in neuen Bindemitteln noch an manchen Unklarheiten zu leiden, die freilich zum Theil der schwierige Stoff mit sich bringen mag. Ihre hohe Bedeutung liegt in ihrem treuen Studium der Natur, in dem unermüdlichen Eingehen auf das Detail: auf schärfere Zeichnung, plastische Rundung, richtige Perspective und dem damit Hand in Hand gehenden Bestreben nach Vervollkommnung der Technik. Es fehlt diesen Künstlern, deren Thätigkeit noch wesentlich in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt, im höheren oder geringeren Maasse die Grösse der Auffassung eines Masaccio, die heitere Phantasie eines Lippo Lippi; aber indem sie betonten, was jene in höherem Streben weniger berücksichtigten, gebührt ihnen ein wesentlicher Antheil an der Vorbereitung jener grossen Florentinischen Kunstperiode, die in Domenico Ghirlandajo gipfelt.

Florenz bietet noch heute fast ausschliesslich das Material zu ihrer Beurtheilung, freilich immerhin nur ein sehr beschränktes; der Untergang der Hauptwerke, namentlich der Freskencyklen von ihrer Hand, hat in der Hauptsache das allmähliche Vergessen und Verkennen ihrer Bedeutung verursacht. Der älteste Künstler dieser Reihe ist *Andrea Castagno* (1390 bis 1457), um ein Jahrzehnt älter als Masaccio. Als zweifellos von seiner Hand erscheinen mir in Florenz ausser den erwähnten Fresken im Bargello das höchst lebendige, derbe Reiterbild des Niccolo da Tolentino im Dome (1455), zwei Darstellungen der Kreuzigung im Kloster degli Angeli und derselbe Gegenstand sehr verwandt im Ospedale bei S. M. Nuova; von Tafelbildern ein h. Hieronymus in der Akademie (Gr. Gem. 38) und ein Botticelli genanntes Altarbild derselben Sammlung (46), vielleicht auch ein sehr lebendiger, farbiger Kopf im Pal. Pitti (372). Sein hervorragendstes Werk jedoch ist erst vor wenigen Jahren wieder bekannt geworden, ein Abendmahl im Cenacolo des früheren Klosters S. Apollonia (jetzt Militärkleidermagazin). Dieses umfangreiche Fresko von fast kolossalen Formen, ausgezeichnet durch tadellose Erhaltung, mit seinen mannigfach individualisirten Gestalten von derbem Körperbau, höchst plastischer Rundung, individuellen Köpfen stimmt durchaus mit den Fresken des Bargello; bei allem Realismus ist der gesammte Eindruck, den die lebendige Charakteristik, die biedere realistische Auffassung, Schwung und Haltung in den Bewegungen und der Gewandung, mannigfaltige und kräftige Färbung hervorrufen, ein ernster, selbst grosser, wie wir ihn kaum bei einem Florentiner dieser Zeit vor Ghirlandajo und Signorelli wiederfinden.

Dies Werk galt eine Zeit lang für eine Arbeit des *Paolo Uccelli,* des wenig jüngeren Zeitgenossen Castagno's (1396 bis nach 1469), welchen Cavalcaselle dem Castagno gegenüber, wie mir scheint, zu stark herausstreicht und ihn als den Begründer dieser naturalistischen Richtung hinzustellen sucht. Die erhaltenen Werke in Florenz: die beiden Fresken der „Sündfluth“ und der Trunkenheit des „Noah“ im Chiostro verde bei S. Maria Novella, das Reiterbildniss des John Hawkwood im Dom (von 1436, das interessanteste Werk,) und das kleine Tafelbild einer Reiterschlacht in den Uffizien (Nr. 29) zeigen ein dem Castagno sehr verwandtes Streben, jedoch bei geringerer Kraft und Lebhaftigkeit der Färbung, bei grösserem Mangel einheitlicher Composition und einer der Plastik der Figuren zu Liebe hervorgerufenen Starrheit und Bewegungslosigkeit. Was Cavalcaselle veranlasst, im Chiostro verde ausser jenen beiden Fresken noch eine Anzahl benachbarter Darstelluugen trotz ihrer ganz verschiedenen, weit geringeren Auffassung und Behandlung dem Meister zuzuscheiben, ist mir nicht klar.

Castagno's Genosse in der Ausschmückung von S. Maria Nuova, *Domenico Veneziano* († 1461), ist nach dem einzigen Bilde aus S. Lucia de' Bardi, welches kürzlich in die Galerie der Uffizien versetzt ist (1305), einer thronenden Madonna von Heiligen umgeben (bezeichnet), schwer genauer zu charakterisiren. Jenes Bild zeigt den Realismus Castagno's, aber ohne jegliche Grösse und in einzelnen Figuren selbst zur Caricatur entstellt. Nach der Verwandtschaft des Johannes im Bilde mit dem Fresko eines Johannes in S. Croce möchte ich Baron von Liphardt beistimmen, welcher auch dieses Werk und das Seitenstück, die Figur des h. Franciscus, für eine Arbeit des D. Veneziano und nicht des A. Castagno hält, für die es allgemein gilt.

Nach Ausdruck und Bildung seiner Gestalten gehört auch ein jüngerer Künstler hieher, *Alesso Baldovinetti* (1427—1499). Seine sicheren Werke: das Fresko der „Anbetung der Hirten" im Vorhofe der Annunziata, eine „Madonna della Cintola" über der Thür der Sakristei von S. Niccolò und das Tafelbild einer thronenden Madonna zwischen Heiligen in den Uffizien (Nr. 31) zeigen auffallend realistische, plumpe „Bauerngestalten", denen jedoch jeder edlere Zug, jede lebendige Bewegung abgeht. Seine fast typischen Gestalten kehren auch in den Freskoüberresten der Kapelle Alvaro in S. Miniato wieder, so dass man ihm dieselben gewiss mit grösserem Rechte als dem Piero Pollajuolo zuschreiben darf. Die Bedeutung Baldovinetti's mag in ihm als „Farbenchemiker" zu suchen sein; jedenfalls hat er über seine Versuche eine frische, höhere Anschauung verloren, wie sie seine Zeitgenossen, die Peselli und die Pollajuoli, trotz eines gleichen Strebens auf Erweiterung der Farbentechnik, sich zu bewahren wussten.

Francesco di Stefano, gen. *Pesellino* (1422—1457), der Enkel von Giuliano d'Arrigio, gen. Pesello*), brachte in die Bestrebungen der Naturalisten ein frisches lebendiges Element durch seinen Anschluss an Lippo Lippi's heitere, naive Lebensanschauung. Besser noch als in der Anbetung der Könige in den Uffizien (Nr. 26) zeigen uns dies die Predellen in der Sammlung Buonarroti und Alessandri und namentlich im Pal. Torrigiani die beiden Darstellungen aus der Geschichte des David, welche ursprünglich den Schmuck von Brauttruhen bildeten. In diesen überaus reichen Compositionen gesellt sich zu der realistischen Auffassung der älteren Naturalisten eine solche Freiheit und Lebendigkeit, eine solche

*) Dieser Künstler, schon 1367 geb., kann wohl nur als Lehrer seines Enkels von Interesse sein; dass er aber ein ähnliches Streben wie jener verfolgt habe, ist bei der zu grossen Verschiedenheit des Alters kaum glaublich, und daher sind die hieher gehörenden Bilder ausschliesslich dem Pesellino zuzusprechen. Cavalcaselle scheint dies wenigstens nicht als gewiss anzunehmen.

Frische und Heiterkeit, eine solche Leichtigkeit der Mache, dass selbst B. Gozzoli später in ähnlichen Darstellungen nicht darüber hinaus gegangen ist.

Neben diesen beiden Bildchen erscheinen die Werke der *Pollajuoli* fast pedantisch einfach, fast zu sehr aus dem Geiste des Bildhauers, des Goldarbeiters geschaffen. Cavalcaselle's Unterscheidung zwischen den Werken der beiden Brüder *Antonio* (1429—1498) und *Piero* (1441—vor 1496) beruht wesentlich auf dem Zeugniss Albertini's. Dem älteren will er als zweifellos nur die beiden kleinen Gemälde mit den Kämpfen des Hercules in den Uffizien (1153) zuschreiben, übrigens aber den Piero vorwiegend als Maler thätig sein lassen. Ein bezeichnetes grosses Altarbild des Piero (datirt 1483) befindet sich im Chor des Domes zu S. Gimignano. Bedeutender sind jedenfalls die Bilder in den Uffizien: die lebensgrossen Figuren von fünf Tugenden, von denen leider nur die einzige gut erhaltene ausgestellt ist (Prudentia Nr. 1306), und das Altarbild mit den Heiligen Jakobus, Eustachius und Vicentius (Nr. 1301), sowie im Pal. Pitti die lebensgrosse Gestalt eines h. Sebastian (Nr. 384). Sie charakterisiren die Richtung der Pollajuoli am vollständigsten und am günstigsten: eine sehr energische, individuelle, naturalistische Auffassung, treuestes Studium des menschlichen Körpers, vereint mit der fleissigsten Wiedergabe desselben; eine Behandlung, deren Durchführung schon an Leonardo erinnert, eine grosse Feinheit im Tone des Fleisches, vortreffliche Modellirung und Schärfe der Zeichnung, äusserst feine Abtönung und Vertreibung der tiefen, leuchtenden Farben. Das Streben nach Plastik geht Hand in Hand mit einem entschieden malerischen Streben, und es lässt sich nicht läugnen, dass die Künstler hier in ihrer eigenthümlichen „Mischtechnik" durch ausserordentlichen Fleiss wenigstens einen Theil der Wirkung erzielt haben, die wir in den Bildern der van Eyck und ihrer Schule bewundern. Jenen bedeutenderen Werken schliessen sich einzelne geringere Arbeiten als zweifelhaft an: in der Akademie die Einzelgestalten von Heiligen (54 und 59, 24) und einige vortreffliche Bildnisse in den Sammlungen Torrigiani, Strozzi und Corsini, die Cavalcaselle zwischen den Pollajuoli und S. Botticelli unentschieden lässt. In diesen Tafelgemälden mag die Schwierigkeit der Technik der Hauptgrund gewesen sein, dass die Künstler reichere Compositionen scheuten. Um sie auch von dieser Richtung kennen zu lernen, ist eine Anzahl von mehr als 30 Stickereien im Schatze des Battistero von höchster Wichtigkeit, die nach Zeichnungen der Pollajuoli ausgeführt wurden. Diese Darstellungen aus dem Leben des Täufers sind von grösster Mannigfaltigkeit, klar und gross in der Composition, sehr energisch und individuell in den Gestalten. — Den Abschluss dessen, was die Pollajuoli

und ihre Vorgänger erstrebt hatten, zeigt uns Verrocchio's bekannte Taufe Christi; indem durch Verrocchio das Bestreben und die Resultate dieser naturalistischen Richtung einer jüngeren grösseren Generation, einem Lorenzo di Credi, einem Leonardo überliefert wurden, hatte sie ihr Ziel erreicht.

Aus den Kirchen von Florenz wäre noch mancher Schatz hervorzuheben. In dem Kreuzgang des Klosters neben der Annunziata (jetzt Schule) befindet sich — in Florenz bisher ganz unbekannt — die etwas überlebensgrosse Statue eines Johannes d. T. aus Thon, so gross, von einem so ergreifenden Ernst, so herrlicher Arbeit des edlen Körpers, der von aller Askese frei gehalten ist, dass ich ausser Ghiberti's Johannes in Or San Micchele, neben der sie jedoch durchaus originell erscheint, keine andere Statue des Täufers von der Bedeutung zu nennen wüsste. Reinheit und Schönheit der Formen und Grossartigkeit der Auffassung bei der feinsten individuellen Naturbeobachtung bestimmen mich, das Werk dem *Luca della Robbia* zuzuschreiben. Ihrem Charakter nach muss sie gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein. — Eine zweite herrliche Arbeit des Luca möchte ich hier gleich mit erwähnen, die leider auch so gut wie unbeachtet ist, das Grabmal des Bischofs Benozzo Federighi († 1450) in der kleinen Kirche S. Francesco di Paola, die in einer Villa auf dem Wege nach Bel' Sguardò versteckt liegt. Die Grabstatue aus Marmor, die an Einfachheit und Grösse in Ausdruck, Haltung und Gewandung ihres Gleichen sucht, ruht in einer schlichten Wandnische, welche von einem gemalten und glasirten Fruchtkranz (nicht plastisch) eingerahmt ist. — Die Marmorarbeiten, welche man dem Luca am Campanile zuschreibt (589. Anm.) verdienten einmal eine kritische Betrachtung in unmittelbarer Nähe; soweit sich an ihrem ungünstigen Platze überhaupt eine Vermuthung aussprechen lässt, verdienen sie den Namen dieses grossen Meisters nicht. Auch die Benennungen der übrigen plastischen Arbeiten des Thurmes bedürften einer kritischen Beleuchtung: so erscheint es mir schwer glaublich, dass ein so eigener und bedeutender Bildhauer wie Andrea Pisano jene bekanntlich von Giotto entworfenen Reliefs ausgeführt haben sollte, die sämmtlich in der Composition wie in der Behandlung Giotto's Charakter tragen. Von den Statuen der Evangelisten (597 f) sind nur 3 von Donatello, die vierte von Giovanni de' Rossi (bezeichnet), von den Erzvätern an der Ostseite ist gerade der Abraham für Donatello sehr charakteristisch und vorzüglich. Zwei derselben gelten bekanntlich als Arbeiten des *Niccolò Aretino.**)

*) Die zweite und die Eckstatue rechts. Vgl. über diesen Künstler den Aufsatz von H. Semper in den Jahrbüchern III. 24 ff., wo eine Reihe von Documenten über denselben zusammangestellt sind.

Nach diesen Werken, nach der Statue des Marcus (1408—1415), der Decoration an der zweiten Thür der Nordseite des Doms (vollendet 1408), nach den Statuetten der Verkündigung über der Matthäusnische an Or San Micchele, welche an Lieblichkeit und Anmuth der Haltung einem Andrea della Robbia nahe stehen, wie auch nach seinen Arbeiten in Arezzo*) verdient dieser Künstler eine andere Stellung als sie ihm Burckhardt anweist (574 c,d,e); nicht vor Orcagna, Alberto di Arnoldo u. A., sondern neben *Nanni di Banco* — als Meister der Uebergangszeit, als nächster Vorläufer der grossen Künstler der Renaissance, des Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia. Beide Künstler, und zwar Nanni di Banco in höherem Maasse, übernahmen Andrea Pisano's Erbschaft: die Einfachheit und edle Ruhe in der Haltung, Klarheit in der Composition, klassische Gewandung, und damit verbinden sie im Geiste der neuen Zeit das eingehendste Naturstudium. Nanni's-Statuen an Or San Micchele, voran der herrliche S. Eligius, sind als durchgebildete Einzelgestalten bereits vollendet, der erste kühne Schritt in die neue Zeit. Was ihnen noch fehlt, ist die volle geistige Belebung. Nanni's Gestalten haben in der Regel einen eigenthümlich müden, stummen Ausdruck; es scheint, als sehnten sie sich danach, dass ihnen der geistige Odem eingeblasen würde. Die einzige Composition, die wir vom Künstler kennen, ist das Relief der Madonna della Cintola über der Domthür, deren Schmuck er in Gemeinschaft mit seinem Vater und Niccolo di Arezzo ausführte. Die Klarheit, edle Ruhe und Feinheit in der Durchbildung der Gestalten, welche diese Darstellung auszeichnet, haben wohl Burckhardt verführt, sie dem Quercia zuzusprechen (612 f). Dass Nanni unmöglich der Schüler Donatello's gewesen sein kann, geht daraus hervor, dass wir ihn bereits seit 1400 als Bildhauer in Florenz beschäftigt finden, und dass er schon 1420 stirbt. Die Aufträge für die Statuen an Or San Micchele bekam er 1408, während Donatello hier erst seit 1411 durch die Bestellung des Marcus beschäftigt war. Wenn wir jedoch in der That in Donatello's frühesten Arbeiten, im Johannes im Dom wie im Markus und Petrus an Or San Micchele, eine auffallende Verwandtschaft mit Nanni di Banco finden**) in der

*) Ihrem Charakter nach scheinen mir diese Arbeiten in Arezzo seiner Jugend anzugehören und nicht, wie H. Semper annimmt, einem späteren Aufenthalte in seiner Vaterstadt (nach 1418), von dem Nichts bekannt ist; Vasari's Angabe, dass der Künstler bald nach 1417 gestorben sei, scheint mir viel wahrscheinlicher, als dass derselbe identisch sein sollte mit dem Niccolò Piero, welcher 1444 als Schiedsrichter über das Bronzegitter im Dom zu Prato genannt wird.

**) Er arbeitete mit Nanni zusammen an jener eben erwähnten Domthür, welche er auch 1420 nach Nanni's Tode vollendete. Von seiner Hand rühren die beiden kleinen Prophetenstatuen zur Seite des Giebels her, zu welchen er 1406 den Auftrag erhielt.

schlichten Haltung, der einfach schönen Gewandung, dem ernsten, gleichfalls noch etwas schweren, befangenen Ausdruck, so haben wir hierin offenbar den Einfluss des Nanni auf Donatello zu erkennen, und wenn wir überhaupt berechtigt sind, ein engeres Verhältniss zwischen beiden Künstlern anzunehmen, so müssen wir Donatello als den Schüler des Nanni di Banco bezeichnen und nicht umgekehrt.

Im Innern des Domes verdient noch Donatello's Marmorstatue des Staatssekretär Poccio Bracciolini der Erwähnung (links, nahe dem Eingang). Die feinen, scharfen und energischen Züge des Staatsmannes sind ebenso individuell wie bedeutend aufgefasst und wiedergegeben. — Die Statue der Madonna zwischen zwei anbetenden Engeln über der zweiten Thür der Südseite ist gewiss kein Werk des Giovanni Pisano; doch scheint sie mir für Nino Pisano's mehr genrehafte Auffassung viel zu bedeutend. Die edle Ruhe, die grosse und doch einfache Haltung, die Feinheit in den Verhältnissen, die klassische Gewandung, welche dies Werk in so hohem Grade auszeichnen, sind Eigenschaften, welche in dem Maasse und so verbunden nur bei Andrea Pisano sich finden. — Man versäume doch nicht die Opera des Domes zu besuchen, die eine interessante Sammlung von Skulpturen, namentlich der Pisaner Schule, aufzuweisen hat.

Beachtenswerth ist in S. Croce auch ein Madonnenrelief von der Hand des *Bernardo Rosellino* (am ersten Pfeiler rechts), von welchem auch das Grabmal des Leonardo Bruno in derselben Kirche herrührt (602 d). — Ein Pisaner Meister unter dem Einflusse des Andrea schuf das tüchtige Monument rechts neben dem Eingange der Baroncelli-Kapelle (datirt 1327). — Die grossartige Composition der Kreuzabnahme im Rundfenster der Kirche (865 e) soll urkundlich von *Andrea Orcagna*, nicht von Ghiberti herrühren. — Zu dem Urtheil, dass *Donatello's* Bronzestatue des h. Ludwig von Toulouse unter jenem Fenster „absichtlich blödsinnig“ gebildet sei, muss Burckhardt dadurch gekommen sein, dass er sie unter der ungünstigen Beleuchtung falsch gesehen hat (597 d). Mich haben die feinen, liebenswürdigen Züge dieses jungen Geistlichen in seiner fast schüchternen Stellung immer besonders angesprochen.

S. Maria Novella besitzt im rechten Seitenschiff über dem Grabmal Aldobrandini ein bezeichnetes Werk des *Nino Pisano*, eine Madonna mit dem Kinde, welches nach einem Stieglitz greift. Die runden, weichen und geschwungenen Formen, der klare Faltenwurf, das süsse Lächeln und die genreartige Auffassung bilden auch hier wie in seinen Werken zu Pisa die bezeichnenden Eigenthümlichkeiten des Meisters.

S. Trinità enthält zwischen den beiden Eingangsthüren einen Marmor-

altar vom Jahre 1552, den man dem *B. da Rovezzano* zuschreibt; bei allem Reichthum zeichnet denselben eine grössere Leichtigkeit und Eleganz aus, als wir sie sonst an seinen decorativen Arbeiten gewohnt sind. — In der dritten Kapelle links befindet sich eine interessante Nachahmung eines altchristlichen Sarkophages: der Sarkophag selbst mit gewundener Kannellirung hat in der Mitte ein Relief des guten Hirten; unter dem halb zurückgeschobenen Deckel ist die ruhende Grabfigur des Niccolo d'Avanzi († 1444) sichtbar, die ebenso originell wie lebendig gegeben ist.

San Felice in Piazza enthält auf dem ersten Altar links eine Tafel mit vier Heiligen in einer Landschaft, die ich für eine frühe Arbeit *Filippino's* halten möchte.*) Die Gestalten der Heiligen erinnern noch ausserordentlich an Sandro Botticelli, aber sie sind weniger plump in den Formen; die Färbung ist sehr tief, die Landschaft bräunlich im Tone. — Dieselbe Kirche besitzt eine Thongruppe der Beweinung Christi in bemalten lebensgrossen Figuren von einer solchen Feinheit der Anordnung, Adel in der Bildung der Gestalten, Grösse in dem Ausdrucke des Schmerzes, dass sie an Fra Bartolomeo erinnert, unter dessen Einflusse sie entstanden zu sein scheint. Florenz enthält mehrere solche Thongruppen von sehr verwandtem Charakter, deren Bedeutung man über die bestechenden Marmorarbeiten und unter der entstellenden neueren Bemalung leicht übersieht; namentlich möchte ich noch eine andere Beweinung Christi in San Salvatore al Monte hervorheben.

Die Fresken in S. Martino mit den Darstellungen der Werke der Barmherzigkeit haben gewiss mit Masaccio und seiner Schule Nichts zu thun (802 c); sie zeigen die Hand eines späten eklektischen Künstlers um 1500, der sich namentlich an D. Ghirlandajo anlehnt, aber trotz seiner mangelnden Originalität durch seine genrehafte, schlichte Auffassung zu fesseln weiss.

In Fiesole enthält der Dom die hervorragendste Arbeit des *Andrea Ferrucci* in dem Tabernakel am Hauptaltar, in der zierlichen Ornamentik noch dem Settignano verwandt, wenn auch flauer und nicht so scharf ausgearbeitet. Das Grabmal des Bischofs Salutati († 1466 nach Burckhardt) hat die Bezeichnung „Opus Mini. 1465.“; es müsste also schon bei Lebzeiten des Bischofs gesetzt sein. — S. Maria Primerana besitzt zwei tüchtige Portraitköpfe in Relief von *Francesco da S. Gallo* (bezeichnet und datirt 1542) und von *Francesco del Fede* (bez. 1575). — Ein tüchtiges Altarrelief aus der Schule des Luca della Robbia ist

*) Nach Crowe und Cavalcaselle von Rafaellino del Garbo „in Anlehnung an Filippino's und Botticelli's Schule“, während von Liphardt sich für Filippino erklärt.

von 1442 datirt. — Hinter dem Altar enthält ein gothisches Tabernakel zwei energische Statuen der Evangelisten Lukas und Johannes im Uebergangsstil (um 1400).

Einige ketzerische Ansichten über verschiedene Gemälde in den öffentlichen Sammlungen von Florenz will ich nicht unterdrücken.

Ich habe es anfangs nur für eine Verwechselung angesehen, wenn Burckhardt *Rafael's* Bildniss des Papst Julius II. in der Tribuna zu einer Kopie macht und das Exemplar im Pal. Pitti für das Original erklärt. (919 a) Aber Mündler wiederholt ja diese Ansicht, giebt sie sogar noch schärfer wieder. Mir ist dieses Urtheil dennoch unverständlich geblieben; so oft und so lange ich mich in beide Bilder vertieft habe, ist der Eindruck stets derselbe geblieben, den sie mir auf den ersten Anblick gemacht hatten: In dem Bildniss des Pal. Pitti verräth jeder Pinselstrich die Hand eines späteren, wenn auch geschickten Kopisten, eines koloristischen Meisters aus der Nähe des Tintoretto, der über das Detail flüchtig hinweggeht und ohne höhere Auffassung nur auf den malerischen Effect hinarbeitet. Wie gross erscheint daneben das Bildniss der Tribuna, liebevoll vollendet bis in die kleinste Falte des Gewandes und doch von sicherster, meisterhafter Zeichnung, von breiter Wirkung der energischen, in grossen Massen vertheilten Färbung, von jener Bedeutsamkeit der Auffassung, die uns erst „die Geschichte des gewaltigen Greises verstehen lernt“ — ein leuchtendes Juwel selbst in jenem vielleicht abscheulichsten Raume, der Gemälde beherbergt, in der weltberühmten Tribuna. — Der Johannes derselben Sammlung (915 a) kann doch gewiss in keinem Theile einen Anspruch auf Rafael's Hand machen! —

In dem so fein und charakteristisch wiedergegebenem Bildniss des Cardinals Bibbiena im P. Pitti (920 b.) scheint mir die Ausführung nichts mit Rafael gemein zu haben. — Dagegen möchte ich die Originalität des Fedra Inghirami (920 b) so lange nicht aufgeben, als ich das Bild im Besitze der Familie Inghirami nicht gesehen habe, das leider jetzt nicht zugänglich ist. Auch die meisterliche Behandlung scheint mir für Rafael's spätere römische Zeit ganz charakteristisch zu sein. Dasselbe Urtheil gab auch Herr von Liphardt ab, welcher auch in Bezug auf die beiden Bilder von Julius II. mit mir gleicher Ansicht ist. — In der „Vision des Ezechiel“ (916 a) habe ich bei aller Bewunderung der Conception mich nicht ganz über gewisse Schwächen und Eigenthümlichkeiten in der Zeichnung und Ausführung hinwegsetzen können, und trotz Mündler's Ausspruch, dass nur „gänzlich Unwissende“ an der Originalität zweifeln könnten, kann ich mich der Ueberzeugung nicht erwehren, dass Rumohr Recht hat, wenn er in dem Bildchen nur die ausgezeichnete Copie eines

koloristischen Bolognesen zu sehen vermag. — Auch in jenem weiblichen Portrait in der Stanza dell' Educazione di Jove (922 l), für dessen Originalität Mündler in so warmen Worten gestritten hat, vermag ich bei aller Bewunderung der edlen Haltung und Auffassung nur die ausführende Hand eines mindestens 50 Jahre jüngeren Malers zu sehen.

Cavalcaselle erklärt die beiden kleinen Bilder der Uffizien (621 und 630) mit der „Feuerprobe des Moses" und dem „Urtheil Salomo's" für durchaus ächte Jugendwerke des *Giorgione*, und in der That scheint mir der Vergleich mit dem Altarbilde in Castelfranco und den sog. „Feldmessern aus dem Morgenlande" im Belvedere zu Wien diese Ansicht vollständig zu bestätigen. — Die vielbesprochene Verkündigung aus Monte Oliveto wird vielleicht doch dereinst wieder in ihre Rechte als Jugendbild Leonardo's eingesetzt (874 b.) Am Auffallendsten ist jedenfalls Cavalcaselle's Urtheil über das Bild, der es bekanntlich für einen Ridolfo Ghirlandajo erklärt. — Unter den *Velasquez* genannten Bildnissen ist doch wohl nur das kleine Reiterportrait im Pal. Pitti, das Burckhardt übergeht, ein ächtes und schönes Werk seiner Hand, das grosse Reiterbild Philipp IV. in den Uffizien dagegen (1046 c.) nur die decorative Copie eines Rubens'schen Schülers.

Die Dame „mit dem nichtsnutzigen Ausdruck" von *Rubens* (1041 f.) ist das Portrait seiner braven ersten Frau. Unter dem ebenda erwähnten Bildniss eines schwarzgekleideten Herrn kann nur das Selbstportrait des Künstlers verstanden sein (das ohne Hut). Die Uffizien besitzen noch zwei ächte Bildchen von des Meisters Hand: Venus und Adonis in einer Landschaft von J. Brueghel (Nr. 812) und eine sehr geistreiche Skizze der Grazien von Amoretten umgeben (Nr. 842). Im Pal. Pitti halte ich die sog. „H. Familie mit der Wiege" für ein durchaus ächtes Werk des Rubens, charakteristisch für die erste Zeit nach der Rückkehr aus Italien. Die zweite H. Familie (Nr. 235) ist in der That nur eine mässige Kopie; die „Nymphen von Satyrn überrascht" (1041 d.) scheinen im Wesentlichen von Schülerhand ausgeführt. Beide Bilder hängen übrigens im schlechtesten Lichte oder richtiger: sie haben gar kein Licht. Eine sehr edel aufgefasste Gestalt und ganz von des Meisters eigener Hand ist der „H. Franciscus im Gebet" (Nr. 93.), vielleicht noch in Italien entstanden.

Van Dyck's Doppelbildniss Carl's I. und seiner Gemahlin im Pal. Pitti ist gewiss keine „eigenhändige Wiederholung" (1043 d.) sondern eine schon in der Zusammenstellung geschmacklose Kopie eines holländischen Zeitgenossen, kaum J. van Ceulen zuzuschreiben; noch weniger

Anspruch auf Originalität kann freilich das Selbstportrait in der Malersammlung machen.

Die grossartige Landschaft, welche in den Uffizien unter dem Namen Rembrandt geht (1075. k.), halte ich für ein Werk des *Hercules Seghers*. Freilich weiss man von keinem erhaltenen Gemälde dieses Künstlers, allein die Behandlung in seinen bekannten Schrotblättern stimmt in zu auffallender Weise mit der höchst eigenthümlichen Behandlungsweise dieses Bildes, dessen wahrhaft ergreifende Wirkung es begreiflich macht, wesshalb Rembrandt diesen ihm nahe befreundeten Künstler so hoch schätzte. Mit Ph. de Koninck, Roghman oder anderen Landschaftern, die sich an Rembrandt anschlossen, vermag ich keine Aehnlichkeit in dem Bilde zu entdecken. — Die kleine H. Familie in den Uffizien (Nr. 922), obgleich wenig bedeutend und selbst stellenweise etwas kleinlich, glaube ich doch dem Rembrandt nicht absprechen zu dürfen. Sie wird etwa in das Jahr 1640 zu setzen sein.

Unter den holländischen Genremalern, die in den Uffizien vertreten sind, verdienten wenigstens einige hervorgehoben zu werden, die durch gut erhaltene Werke ersten Ranges vertreten sind, namentlich: *Jan Steen* „der Maler mit seiner Familie unter einer Laube beim Abendschmause" (Nr. 977) — *G. Metsu* „der Jäger" und „die Lauterspielerin" (Nr. 972 und 918.) — *G. Dov* „der Schulgang" (Nr. 926.) — *F. Mieris* „der Charlatan" (Nr. 854.)

Die beiden Bildchen in den Uffizien Nr. 769 und 778 können nicht von *Hugo van der Goes* herrühren, da sein Tod nach den neusten Forschungen bereits 1482 erfolgte. Sie sind nämlich von 1487 datirt, woraus der Katalog irrthümlich 1482 liest. — Als einen sehr schönen *Herri de Bles*, den Burckhardt in Italien vermisst (860 a), erkenne ich die Landschaft Nr. 530 der Uffizien, die auch der Katalog unter seinem Namen aufführt. — Ein Bild ersten Ranges von einem Niederländer aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts ist das Brustbild eines Mannes im Pal. Pitti (Nr. 223), das natürlich den Collectivnamen Holbein führt, von erstaunlich lebensvoller Wirkung, sicherster Mache und feinem Helldunkel.

Auf einige Privatsammlungen möchte ich noch aufmerksam machen. Vor Allem auf die Sammlung im Pal. Strozzi, die Mündler nur gelegentlich des herrlichen Kinderportraits von Tizian erwähnt. Sie enthält noch ächte Bilder von Lippo Lippi, Pinturicchio, A. del Sarto, ausgezeichnete Portraits von S. Botticelli (den Pollajuoli nahe), aus der Schule Leonardo's und von Bronzino. Einige Büsten von alten Familiengliedern von der Hand des D. da Settignano, B. da Majano und Mino da Fiesole gehören zu den lebensvollsten, feinsten Werken der Früh-

renaissance. — In der Galerie Torrigiani findet man ausser den im Cicerone erwähnten Gemälden die bekannten Bilder des Pesellino, ein köstliches männliches Bildniss von L. di Credi, eine Grablegung unter dem Namen Pordenone von ausserordentlicher Farbenpracht und ein schönes Doppelportrait von Paolo Veronese, besonders interessant als eine seiner ersten Arbeiten in Venedig, wie aus der Aufschrift hervorgeht „Paolo Cagliari in Venetia 1557." — Die Grossfürstin Marie von Russland besitzt auf ihrer Villa in Quarto eine sehr gewählte Sammlung namentlich holländischer Maler.

Pistoja.

Bei längerem Aufenthalte in Florenz versäume man doch ja nicht, zu wiederholten Malen die so leicht zu erreichenden Nachbarorte Pistoja und Prato zu besuchen. Kaum möchte sich in ganz Italien ein Ort von dem Umfange Pistoja's finden, der einen solchen Reichthum an Kunstwerken der verschiedensten Art und verschiedensten Zeiten aufzuweisen hätte.

Die Kanzel in S. Giovanni Fuorcivitas vom *Fra Guglielmo* (564 a) scheint mir sehr mit Unrecht vom Verfasser ungünstig beurtheilt zu sein. Kein Meister kommt dem Niccolo Pisano so nahe; und doch ist hier keine Spur von geistloser Nachahmung, vielmehr ein deutlicher Fortschritt zu erkennen: die Kompositionen sind klarer, die Gestalten nicht so übermässig kurz und im Ausdruck weit inniger als bei Niccolo.*) — Das Taufbecken (richtiger wohl Weihbecken) derselben Kirche, welches dem Giovanni Pisano zugeschrieben wird (567 oben) steht dem Niccolo noch ausserordentlich nahe; vielleicht wäre es, wenn nicht dem Niccolo selbst, jenem Fra Guglielmo zuzumessen. — S. Giovanni besitzt auch eine Arbeit in Robbia-Manier von grösstem Reize: die Heimsuchung in lebensgrossen Freifiguren von der Hand des *Fra Paolino da Pistoja*, der sich hier freilich Albertinelli's berühmtem Bilde in den Uffizien anschliesst, aber es doch in ganz eigenthümlicher, höchst liebenswürdiger Weise umgestaltet hat. —

Der Dom enthält in der Kapelle links vom Chor von *Antonio Rosellino* ein bezeichentes und von 1475 datirtes Portrait des Donato Medici

*) Eine eingehende Beschreibung und Charakterisirung findet sich in einem Aufsatze von Dr. H. Semper in dem XII. Heft des sechsten Jahrgangs der Zeitschrift für bildende Kunst (1871.)

(† 1474), in Relief ausgeführt. — *Andrea Ferrucci's* Nische hinter dem Taufstein links neben dem Hauptportal des Domes hat mir, so oft ich sie gesehen habe, stets einen kleinlichen, zopfigen Eindruck gemacht. (608 e) Ueberhaupt vermag ich den Bildhauern, welche in Florenz gewissermassen den Uebergang der Frührenaissance zur Hochrenaissance bezeichnen, und zu denen neben A. Ferrucci namentlich noch Giuliano da San Gallo, Benedetto da Rovezzano und Baccio da Montelupo gehören, nicht in der Weise Geschmack abzugewinnen, wie es Burckhardt thut. Es fehlt ihnen der frische, naive Realismus, die heitere Lust und Leichtigkeit der Decoration, welche die älteren Meister auszeichnet, und doch besitzen sie noch nicht das bewusste Studium der Antike, die Kraft und Einfachheit, die Feinheit der Verhältnisse, welche die Meister der Hochrenaissance charakterisirt. Mir scheinen diese Künstler weder mit den gleichzeitigen Bildhauern Siena's (besonders L. Marinna) noch mit denen Venedig's auf gleicher Stufe zu stehen. — Das Campanile neben dem Dome hat am Sockel das Datum 1200.

Die Madonna dell' Umiltà von Vittoni (185 c) trägt an einem Grundstein der Vorhalle die Jahreszahl 1495, an dem Rundbau 1509. —

Das angeblich von Andrea Pisano erbaute Battistero, dem Dome gegenüber, enthält in seinem kahlen und nüchternen Innenraume in einer Seitennische die Statue eines reichgewandeten Jünglings, der das Haupt des Johannes auf einer Schüssel trägt, vom Jahre 1361, eine edle, innig aufgefasste Schöpfung von einem Nachfolger des Andrea Pisano.

Einige sehr bemerkenswerthe Kunstwerke enthält S. Domenico, die Burckhardt übergeht. Zunächst über dem Eingange, leider in störender Höhe angebracht, das Grabmal des Rechtsgelehrten Filippo Lazzari († 1412), mit dem *Bernardo Rosellino* 1464 beauftragt wurde, das Hauptwerk dieses mehr als Baumeister bekannten Künstlers. Es ist wohl das späteste jener sogenannten „Professorengräber,“ in der Anordnung jedoch schon ganz den gleichzeitigen florentinischen Grabmälern entsprechend; unter der edel aufgefassten ruhenden Gestalt des Todten befindet sich ein grosses Relief, welches den Verstorbenen vor seinen Zuhörern auf dem Katheder darstellt. — Dieselbe Kirche besitzt u. A. noch die sehr edle Grabstatue eines Geistlichen Laurenzio Pisano († 1437) und das schöne Fresco einer Madonna mit dem Kinde von *Fra Bartolommeo*, jetzt eingerahmt und als Altarbild benutzt.

Der Palazzo communale enthält im grossen Saale über der Thür in sehr realistischer Laubumrahmung ein grosses Wappen in Marmor, gehalten von zwei lebensgrossen nackten Jünglingen in ziemlich flachem Relief, Gestalten von ächt leonardesker Bildung der ausserordentlich

durchgeführten Körper und der schönen reichgelockten Köpfe. Sollte dieses herrliche Werk, das die Jahreszahl 1494 trägt, vielleicht von der Hand des Lorenzo di Credi herrühren, von dem der Dom zwei seiner schönsten Gemälde besitzt?

Prato.

In Prato hat der Dom seit einigen Jahren eine Bereicherung durch ein interessantes Kunstwerk erhalten: Aus S. Madonna dell' Ulivo ist in das rechte Querschiff des Domes die lebensgrosse, (jetzt) farblose Thonstatue der Madonna versetzt, an deren Sockel in flachem Marmorrelief Maria und Johannes um den Leichnam des Herrn beschäftigt dargestellt sind. Das Relief trägt die Inschrift: „Julianus et Jovanni et Benedictus Majanii Leonardi F. hanc aram posuerunt sculpseruntque 1480." Die Maria und das Kind zeigen den Stil des Benedetto und zwar in vollendeter, liebenswürdigster Weise; das Relief ist weit geringer und wohl die Arbeit der beiden Brüder. (Letzteres abgebildet bei Perkins.) — Die Freikanzel zur Seite des Hauptschiffs (604 c. und 607 e.) trägt die Inschrift „Antonii Rossellinii Florent. et Mini Fesulani opus laudatissimum. An. 1473." Aber das Werk verdient schwerlich dieses höchste Lob. Die beiden Reliefs aus dem Leben Johannes des Täufers von der Hand *Mino's* sind vielleicht seine schwächsten Arbeiten; von den drei Reliefs des *A. Rosellino*, welche sie weit übertreffen, ist die Madonna della Cintola eine sehr ansprechende Composition voll liebenswürdiger Gestalten. — Die erste Kapelle rechts vom Chor enthält einen Cyklus von 6 grossen Fresken, von denen 3 (Geburt Mariä, Mariä Tempelgang und Predigt des H. Stephan) so gross, so naturalistisch und individuell gehalten sind, dass sie die unmittelbare Vorstufe zu Masaccio's Fresken im Carmine bilden. Ihre Entstehung mag etwa 10—20 Jahre früher fallen; Cavalcaselle vermuthet (gewiss mit Unrecht) die Hand des P. Uccello darin. — Die Cappella della Cintola besitzt in der Madonna auf dem Altar ein ausgezeichnetes Werk des *Giovanni Pisano:* schön in den Verhältnissen, gross in der Auffassung, fleissig in der Durchführung. Leider kann man nur nach einem Abgusse in der Sakristei urtheilen, da das Original (aus Silber) ganz mit Kleidern behängt ist. — Zwei grosse Reliefs, der Tod und „die Himmelfahrt Mariä", welche ursprünglich zu diesem Altar gehörten, sind geringe Arbeiten der Pisaner Schule. — Das berühmte Erzgitter der Kapelle, (230 f) welches man früher dem

Bruder des Donatello, Simone, zuschrieb, wurde 1444 bei dem florentiner Goldschmidt *Bruno di Ser Lapo* bestellt, der reizende Fries desselben erst 1461 von einem Künstler aus Montepulciano, Pasquino di Matteo verfertigt. — *Donatello's* bekannte Kanzel an der Façade des Domes (599 d) wurde im Jahre 1434 bei ihm bestellt. — Die Lünette über der Thür von Andrea della Robbia (593 k) ist von 1489 datirt. —

Die kleine Capella S. Lodovico di Tolosa besitzt in einem Altar des *Andrea della Robbia* vielleicht das schönste Werk dieses Meisters: das Relief einer Madonna zwischen vier Heiligen nebst Staffel mit kleinen Compositionen; die Figuren sind lebensgross, einfach, weiss auf blauem Grunde. Zwei Freifiguren in demselben Kirchlein (gleichfalls lebensgross) sind dagegen nur Schularbeiten. —

In S. Francesco befindet sich im Kreuzgang ein Grabmal Inghirami's († 1460), durch eine sehr edle Grabfigur ausgezeichnet. —

Die kleine städtische Galerie im Pal. del Commune (803 c) ist jetzt in einem schönen Saale mit Oberlicht aufgestellt; Lippo Lippi's Bild in S. Domenico (803 b) ist derselben seit kurzem einverleibt.

Empoli.

Auf dem Wege nach Pisa versäume man doch den Besuch von Empoli nicht und sei es nur, um das schönste Werk des *Antonio Rosellino* zu sehen, einen H. Sebastian zwischen zwei knieenden Engeln — so liebenswürdig, so frei, so weich in der Behandlung wie ein früher Andrea Sansovino! Die Statuen befinden sich in einem Seitenraume des Domes, den man zu einer Art Galerie umgeschaffen hat. Das Relief einer Madonna mit dem Kinde von *Mino da Fiesole* ist von ungewöhnlich schlichter Naivetät. Beachtenswerth sind auch verschiedene prächtige Bilderrahmen der späteren Frührenaissance; u. A. besitzt namentlich das Altarwerk des Francesco di Giovanni, das Hauptwerk dieses Meisters, eine solche klassische Holzeinrahmung.

Pisa.

Im Campo Santo zu Pisa möchte ich darauf aufmerksam machen, dass an der Westwand die zwei dem Rondinosi (1666) zugeschriebenen Gemälde: „König Hosia“ und das „Mahl des Belsazar“ Compositionen des *Benozzo Gozzoli* sind, welche freilich von jenem späten Manieristen

arg übermalt wurden. — Interessant ist auch die Thatsache, dass an *Niccolo's* Kanzel im Batistero die würdige Figur des Hohenpriesters, der sich altersschwach auf einen Knaben stützt, (in der Darstellung im Tempel) eine Kopie ist nach dem trunkenen Priester aus dem Relief des Ikaros-Gastmahles an jener bekannten Marmorvase im Campo Santo (Nr. 59.)*)

Die Madonna über dem Portal des Batistero (568 c) ist eine gute Arbeit des *Giovanni Pisano;* dagegen scheinen mir die beiden Heiligen und der Donator zur Seite nur von Schülern ausgeführt. — Jene decorativen Prachtstücke romanischer Steinintarsia, die Chorschranken und das Taufbecken im Batistero (109 oben, nur sehr verloren erwähnt) tragen die Bezeichnung: „sub Jacobo Rectore loci Guido Bigarelli de Cumo fecit opus hoc. 1246." Sollte dieser Meister vielleicht mit jenem Guido da Como dieselbe Person sein, welcher im Jahre 1250 die Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja schuf? (oder richtiger wohl nur einige Reliefs derselben, 561 b.)**) — S. Catarina besitzt ein gutes Altarblatt von *Fra Bartolommeo* und *Albertinelli* aus dem Jahre 1512: eine thronende Maria zwischen zwei Heiligen. — Wenn die Verkündigung in derselben Kirche (573 c) wirklich von 1370 datirt, so kann sie nicht mehr von *Nino Pisano* herrühren, der „vor 1368" starb. Im Stile ist sie ihm in der That ausserordentlich verwandt. Sollte nicht aber das erzbischöfliche Grab von 1342 ganz Nino's Arbeit sein? Da es seiner Jugend angehört, ist es nicht zu verwundern, wenn wir seine Eigenthümlichkeiten hier noch weniger scharf ausgeprägt finden. —

In der Akademie, die ich leider in völliger Um- und Unordnung fand, fiel mir eine schöne thronende Madonna mit Heiligen von der Hand des *Sodoma* auf; zwei bemalte Holzfiguren, Maria und der Engel Gabriel, gehören einem vorzüglichen späteren Pisaner Bildhauer an.

Lucca.

In Lucca ist es mir aufgefallen, dass nirgends das Relief der Anbetung der Könige am Architravbalken unter der Kreuzabnahme des *Niccolo Pisano* erwähnt wird (am Seitenportal des Domes, 562 a und

---

*) Sollte die Portraitbüste der jugendlichen Isotta von Rimini wohl von *Nino da Fiesole's* Hand herrühren können (608 b), der erst 1431 geboren wurde? Mir scheint sie seinem Lehrer Desiderio viel näher zu stehen, wie namentlich der Vergleich mit einer weiblichen Büste im Pal. Strozzi zu Florenz ergiebt. (Abgebildet bei Perkins.)

**) Die Madonna auf dem Giebel der Domfaçade scheint mir ein Werk des *Nino,* nicht des Giovanni Pisano (568 a.)

Anm. 2). Das leider sehr schadhafte Werk stimmt so sehr mit den gleichen Compositionen Niccolo's in Pisa und Siena, dass mir dadurch auch für das Relief der Kreuzabnahme, in der That eine der grossartigsten Schöpfungen der Pisaner Schule, wenn dasselbe auch bisher gewiss viel zu früh datirt wurde, die Annahme der Autorschaft Niccolo's an Halt zu gewinnen scheint.*) Sehr erwähnenswerth sind die beiden mächtigen frühgothischen Backsteinpaläste der Familie Guinigi auf Via S. Simone (No. 1793 und 1805), welche den gleichzeitigen Bauten Siena's sehr nahe stehen. — Im Pal. Mansi soll sich eine an guten Niederländern reiche Gemäldesammlung befinden, die ich bisher noch nicht habe sehen können. — Auf den interessanten Altar der Sakramentskapelle in S. Frediano, in dem ich nur eine Hand und zwar die des J. della Quercia zu erblicken vermag, werde ich noch bei Gelegenheit von Siena zurückkommen.

Poggibonsi.

Wer von Siena aus den höchst lohnenden Ausflug nach dem malerischen Bergstädtchen San Gimignano macht, dessen hohe, fast zu einem Walde sich zusammendrängenden Palastthürme vielleicht das treueste Bild einer italienischen Stadt im Mittelalter geben, nimmt seinen Weg am besten von der Eisenbahnstation Poggibonsi. Hier versäume man nicht die prächtig über dem Orte gelegene Kirche S. Lucchese aufzusuchen. Sie enthält ein Altarbild von *Pinturicchio*, das zu seinen feinsten Arbeiten zählt: Christus erscheint der Maria als Gärtner; in der Staffel kleine Figürchen von Heiligen. Ernst und einfach in Composition und Behandlung, kräftig und leuchtend in der Färbung. — Dieselbe Kirche besitzt den bei kleinen Dimensionen decorativ vielleicht prächtigsten Robbia-Altar (datirt 1514): drei Freifiguren in Nischen, Reliefs und reichste Ornamentik — ganz farbig und ächt sienesisch im Charakter des Figürlichen wie der Ornamente, die dem L. Marinna und B. Peruzzi nahe stehen.

San Gimignano

verdient einen Besuch nicht nur wegen seiner Fresken von B. Gozzoli und

*) Beide Arbeiten werden in dem bereits citirten Aufsatzè von H. Semper (Zeitschr. f. bild. K. 1871. XII.) dem Fra Guglielmo zugeschrieben, doch wie mich der mehrmalige Vergleich der Arbeiten des Niccolo und dieses Schülers, der ihm in der That am verwandtesten ist, überzeugt hat, ohne hinreichenden Grund.

D. Ghirlandajo; man lernt hier auch den *Benedetto da Majano* in einer Reihe von Arbeiten von verschiedenen neuen Seiten kennen. Burckhardt übergeht dieselben, wie er überhaupt den Künstler nur nach seinen in Florenz erhaltenen Werken beurtheilt. Ich werde hier desshalb, was ich ausserhalb Florenz, wo noch eine schöne Portraitbüste im Pal. Strozzi hervorzuheben ist, von Werken des Meisters kennen gelernt habe, kurz zusammenstellen. Die Madonna und das Relief im Dom zu Prato habe ich schon erwähnt. Benedetto's Thätigkeit in San Gimignano fällt in seine letzten Jahre, nach 1494. Am bedeutendsten und wohl ganz von seiner Hand ist das Grabmal des H. Bartolo in S. Agostino, das in sehr origineller Weise den Zweck eines Monuments und eines Altars in sich vereinigt. Im Dom ist die fast ganz zerstörte Altarwand der Cap. S. Gimignano wohl nicht von ihm selbst ausgeführt; einen weit grösseren Antheil hat er dagegen an dem Altar der Kapelle S. Fina. Der Dom besitzt ausserdem in der Sakristei von Benedetto's Hand die Büste des Onofrio Petri Vanni und ein Marmorciborium (neben dem Eingange) von klassischer Form. Durch Vergleich mit diesem Werke hat man mit Recht das prächtige Ciborium in S. Domenico zu Siena — ein unübertroffenes Meisterwerk wie die Kanzel in S. Croce zu Florenz — dem Michel Angelo abgesprochen und dem Benedetto zugeschrieben. (238 e, Anm. 1.) Nicht nur die grosse Verwandtschaft mit jenem Werke, vor allem die Reliefs der Apostel am Sockel und die köstlichen leuchterhaltenden Engel (jetzt getrennt) lassen an seiner Urheberschaft keinen Zweifel. Der Dom in Faenza besitzt von Benedetto das Grabmonument des H. Savinio, das in ähnlicher Weise, wie in S. Agostino in San Gimignano, zugleich als Altar gestaltet ist. Die 6 Reliefs, welche die Geschichte des Heiligen darstellen, stehen jenen an der Kanzel in S. Croce in lebendiger Erzählungsweise, Klarheit, Innigkeit der Empfindung und Sauberkeit der Arbeit sehr nahe. Perkins setzt die Ausführung in das Jahr 1491; nach der urkundlichen Forschung soll sie jedoch schon in das Jahr 1471—72 fallen, nachdem die Stiftung zu dem Monumente im Jahr 1468 gemacht war. Endlich möchte ich auch jenen herrlichen Altar in S. Maria vor Arezzo (605*) wenigstens vermuthungsweise dem B. da Majano zumessen. Die Art des Aufbaues und der Decoration stimmt ganz mit jenen Altären in San Gimignano und Faenza; für ihn spricht auch der Umstand, dass er als der Erbauer jener reizenden Vorhalle der Kirche gilt. — Wenn wir aus diesen Werken ein Gesammtbild des Künstlers zu gewinnen suchen, so werden wir ihm nach Anmuth und Innigkeit des Ausdrucks, Leichtigkeit und Geschmack der Anordnung und des Vortrags, gesundem Naturalismus und Vollendung der Arbeit als Bildhauer die erste

Stelle unter seinen Zeitgenossen in Florenz einräumen müssen. Er nimmt eine ähnliche Stellung ein, wie Domenico Ghirlandajo unter den Malern, dem er geistig ausserordentlich verwandt ist. Unter den Bildhauern steht ihm Antonio Rosellino am nächsten, dessen Nachfolger, wenn nicht Schüler Benedetto zu nennen ist. Freilich kann sich diese ganze Richtung der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts nicht messen mit der Grossartigkeit, Energie und Fülle der Motive, welche die vorausgehende Kunstrichtung auszeichnet, und die wir an den Werken eines Masaccio, eines Ghiberti, Luca della Robbia, Donatello bewundern! — Erwähnen will ich noch, dass Perkins aus dem Jahre 1491 eine Verkündigung von der Hand des B. da Majano in Monte Oliveto anführt. Ich habe dies Relief dort nicht gesehen; oder sollte etwa die Kirche Monte Oliveto über Neapel gemeint sein?

Monte Oliveto.

In dem höchst malerisch gelegenen Kloster Monte Oliveto (am besten von der Station S. Giovanni d'Asso zu erreichen), berühmt durch seinen Freskencyklus von Luca Signorelli und Sodoma, sind zwei grosse Statuen, Maria und der H. Bernhard, aus der Schule der Robbia erwähnenswerth. Auch sind noch einige kleinere Arbeiten des Fra Giovanni da Verona erhalten (namentlich eine Thür), dessen berühmte Chorstühle bekanntlich jetzt im Dom zu Siena sich befinden.

San Quirico.

San Quirico unweit Pienza hat in seiner spätromanischen Hauptkirche ein Portal, dessen vorspringendes Dach auf grossen herkulischen Männergestalten ruht, die auf schlummernden Löwen stehen — eine vortreffliche, gross gehaltene Arbeit aus der Schule des Giovanni Pisano. Für die Zeit der Entstehung giebt eine Inschrift über einer kleinen Seitenthür einen Anhalt, die von 1298 datirt ist.

Pienza.

In Pienza macht die Einheit in der Anlage des Domplatzes und der umgebenden Gebäude in der That einen ebenso einzigen wie wohl-

thätigen Eindruck. Selbst der reizende Brunnen auf dem Platze (datirt 1462) ist vom Baumeister Bernardo entworfen. Im Dome fällt es eigenthümlich auf, dass das von 1462 datirte Stuhlwerk mit seinen zierlichen Renaissance-Intarsien noch reiche spätgothische Details verbindet.

Montepulciano.

Die kleine Kirche della Misericordia besitzt ein grosses Robbia-Tabernakel, das dem Andrea nahe steht, und ein vorzügliches Fresko von Lorenzetti, die Krönung Mariä. — Höchst interessant sind die Fragmente des Monumentes von Bartolommeo Aragazzi (1427), welche jetzt in verschiedenen Theilen des Domes zerstreut aufgestellt sind. Es sind die ruhende Grabfigur, die lebensgrossen Statuen zweier als Fackelhalterinnen gedachter Tugenden (Glaube und Tapferkeit) und eines segnenden Christus, ein Theil eines Reliefs von guirlandentragenden Putten, endlich zwei kleinere Reliefs mit Mitgliedern der Familie Aragazzi. Dies hervorragende Werk ist bekanntlich eine gemeinsame Arbeit des *Donatello* und *Micchelozzo*; die hier erhaltenen Theile desselben haben jedoch einen dem Donatello durchweg entgegengesetzten Charakter: statt seiner überquellenden Phantasie und derben naturalistischen Kraft herrscht in diesen Gestalten und Gruppen die grösste Einfachheit und eine Ruhe in Haltung und Ausdruck, die zuweilen sich zu Nüchternheit und Kälte steigert; daneben macht sich ein auffallendes Studium und selbst Benutzen der Antike geltend und zwar nicht nur in den klassischen Gewandungen und der schlichten Auffassung, jene beiden Reliefs sind offenbar im Anschluss an spätattische Grabreliefs gearbeitet: auf dem einen sehen wir 7 Mitglieder der Familie versammelt (z. Th. in antikisirendem Kostüm, die Kinder nackt), um, wie es scheint, von dem Verstorbenen Abschied zu nehmen; in dem anderen ganz ähnlich arrangirten Relief haben sich die Familienmitglieder unter dem Throne der Madonna zusammengefunden, welche den knieenden Verstorbenen segnet. Die Statuen der beiden Tugenden, von denen die Eine mit einem dorischen Chiton, die Andere gar mit einer Art antiker Männertracht drapirt ist, scheinen nach dem Vorbilde antiker Portraitstatuen gearbeitet zu sein; im Ausdrucke haben sie etwas Starres, fast Trotziges. Die Gestalt des segnenden Christus ist wenig bedeutend; sie zeichnet sich jedoch durch eine sehr fleissige Durchbildung namentlich der nackten Theile aus. Die schlummernd gedachte Grabstatue des Verstorbenen ist bei individueller Gesichtsbildung von einfacher Grösse in Haltung und Gewandung. Alle diese dem Donatello so gänzlich

widersprechenden Eigenschaften zwingen uns, diese Arbeiten, welche die Hand eines und desselben Künstlers aufweisen, dem Micchelozzo zuzuschreiben, dessen Charakter als Bildhauer nach diesen Werken ein sehr eigenthümliches Gepräge erhält. Wie sich zu diesem Monumente das Grabmal Brancacci († 1427) in Neapel verhält, das ja gleichfalls eine gemeinsame Arbeit des Donatello und Micchelozzo sein soll, davon habe ich mich bisher noch nicht durch den Augenschein überzeugen können. Wenn ich nach einer Skizze urtheilen darf, zeigen wenigstens jene antikisirenden Karyatiden durchaus Micchelozzo's Charakter, wie wir ihn aus dem Grabmal in Montepulciano kennen lernen.

Cortona und die benachbarten Appenninenorte **Castiglione Fiorentino, Città di Castello, Borgo S. Sepolcro,**

der eine noch malerischer gelegen als der andere, sollte man nicht zu besuchen versäumen — und sei es nur, um einen vollständigen Begriff von Cortona's grossem Künstler, von *Luca Signorelli* zu erhalten. In Cortona selbst wären einige sehr zerstörte Fresken und die zwei Bilder in der Compagnia di S. Niccolò noch nachzutragen: ein grosses Fresko der thronenden Madonna zwischen 8 Heiligen und das herrliche Doppelbild, welches auf der einen Seite die Verehrung des Leichnams Christi, den Engel aus dem Grabe emporhalten, auf der Rückseite die Madonna zwischen Petrus und Paulus darstellt. S. Domenico besitzt eine sehr schöne Madonna von Heiligen umgeben, bezeichnet und datirt von 1515. Jenes mit Recht so berühmte Abendmahl Signorelli's im Chor des Domes (vom J. 1512) ist jedoch in seiner eigenthümlichen Auffassung nicht originell, wie man annimmt; der Künstler entlehnte diese Darstellungsweise, die seiner eigenen Auffassung so sehr zusagen musste, von dem Bilde des Justus van Gent in Urbino.

Castiglione Fiorentino enthält ein Fresko der früheren Zeit, die Abnahme vom Kreuz.

Besonders reich an Werken des Meisters ist Città di Castello. Hier befindet sich in San Domenico ein Martyrium des H. Sebastian vom Jahre 1498; in S. Cecilia eine thronende Madonna von Heiligen umgeben; in S. Giovanni Decollato eine Taufe Christi (Fresko) und eine Maria auf dem Thron umgeben von Engeln (1495); endlich im Pal. Mancini eine Anbetung der Hirten von 1494 und eine Krönung Mariä vom Jahre 1515 — sämmtlich durch Umfang, inneren Werth und zum Theil auch gute Erhaltung ausgezeichnete Gemälde des Künstlers. — Città di Cas-

tello enthält auch u. a. Arbeiten aus der Werkstatt der Robbia im Pal. Mancini, eine leider im oberen Theile verstümmelte Himmelfahrt von der Hand des Luca, welche demselben Gegenstande des Künstlers im Dom zu Florenz noch überlegen sein möchte. — Die sog. Fahne des Rafael befindet sich jetzt in der Casa Berioli della Porta (bei dem Curator von S. Trinità).

In Borgo San Sepolcro bemerke ich, dass die Auferstehung von Piero della Francesca (817 b. nicht „auferstandener Christus") sich jetzt in der Communità befindet. — Jenes herrliche Bild des Signorelli in S. Antonio Abbate, die Beweinung Christi unter dem Kreuze (813 m. nicht „Kreuzigung") mit den beiden grossen Gestalten des S. Antonio und S. Eligio auf der Rückseite vergegenwärtigt vielleicht wie kein anderes Gemälde die grosse Verwandtschaft des Meisters mit A. Dürer in Anordnung, tief ergreifender Auffassung, scharfer Zeichnung der knochigen Körper und des eckigen Faltenwurfs, selbst in ihren landschaftlichen Gründen.

Urbino.

In Urbino ist jetzt ein tüchtiges Relief des Mino da Fiesole, eine Maria mit dem Kinde, in die städtische Galerie aufgenommen. In dem Bilde des Justus van Gent (856 a) ist das Portrait des Herzogs Federico ganz zweifellos.

Ancona.

Ancona verdiente aus mehreren Gesichtspunkten eine grössere Berücksichtigung, als es im Cicerone gefunden hat. Von hohem Interesse sind zunächst einige spätgothische Bauten: das Portal des Hospitals (vollendet 1455), die jetzige Börse (vollendet 1459) und das Portal von S. Agostino, augenscheinlich unter dem Einflusse der venetianischen Uebergangsbauten, namentlich der Porta della Carta entstanden, denen sie an Energie der Formen, an Reichthum der Ornamentik, Kraft und Schwung des plastischen Schmucks sehr nahe kommen. Da diese Bauwerke sämmtlich von dem Architecten *Giorgio da Sebenico* herrühren, so ist ihre Verwandtschaft mit den gleichzeitigen höchst interessanten Dalmatinischen Uebergangsbauten, speciell mit dem Dom von Sebenico, sehr erklärlich. — In der zopfigen Kirche S. Domenico, in der ich nichts vermuthete, war ich höchst überrascht, ein sehr bedeutendes grosses Gemälde *Tizian's*

zu entdecken, das ich bisher nirgend erwähnt gefunden habe. Es hängt in einer der letzten Kapellen rechts, der Grabkapelle des Stifters: S. Biagio zeigt dem neben ihm knieenden Donator die auf Wolken zwischen Engeln herabschwebende Madonna; zur Seite links S. Francesco. Dieses leider arg misshandelte Bild steht der bekannten „Präsentation der Familie Pesaro“ in den Frari zu Venedig (986 c), von Burckhardt gewiss nicht mit Unrecht für das gewinnendste Gemälde Tizian's erklärt, in der Darstellung, Auffassung und Technik am nächsten und muss namentlich früher von einer ähnlich grossen Wirkung gewesen sein. Eine Inschrift darauf lautet: „Aloyxius Gotius Ragusinus fecit fieri 1520. Titianus Cadorinus.“ — Ausserdem schreibt man dem Tizian noch eine grosse Beweinung Christi am Kreuze zu; mir hat es nicht den Eindruck des Meisters gemacht, jedoch hängt das Bild in sehr ungünstiger Höhe über dem Hochaltare. Da es in der Wirkung dem Tintoretto nahe ist, müsste es jedenfalls aus der spätesten Zeit des Tizian stammen. — Endlich schmückt ein riesiger *Lorenzo Lotto* (mit ebenso riesenhafter Bezeichnung und Datum 1550) einen Altar rechts, nahe am Eingang. Das Bild, eine Himmelfahrt Mariä, mit grossartigen und lebendig bewegten Figuren, büsst etwas von seiner Wirkung ein durch eine gewisse Mattigkeit der Färbung, mehr aber noch durch die Erinnerung an Tizian's bekanntes Bild, welche die gar zu starke Benutzung desselben sofort in dem Beschauer hervorruft.

Loreto.

Loreto brauche ich wohl nicht zu berühren, da Lübke erst kürzlich eine eingehende Beschreibung davon, namentlich von der Santa Casa gegeben hat. (Zeitschrift für bild. Kunst 1871.) Hier nur noch die Bemerkung, dass die Sammlung der Majoliken aus der alten Apotheke (273 e), jetzt im bischöfl. Palaste Jedermann zugänglich ist. Sie enthält etwa 350 Gefässe (fast sämmtlich Fabrik von Urbino), die weder geplündert noch zerstört sind. — Die Gemäldesammlung im Palaste thut man vielleicht besser ungesehen zu lassen; die 7 dort befindlichen Gemälde des Lorenzo Lotto geben einen sehr ungünstigen Begriff von der letzten Thätigkeit dieses Künstlers.

Rimini.

Die Betrachtung von S. Francesco in Rimini bestärkte in mir

die Ansicht, die *Alberti's* Bauten in Mantua und in Florenz schon in mir hervorgerufen hatten: Alberti's praktische Thätigkeit ist keine sehr glückliche, ist eher von ungünstiger Einwirkung gewesen, mag er noch so originell und bahnbrechend gewesen sein. Die gefährliche Erfindung der Seitenvoluten an der Front von S. Maria Novella, die unglückliche Verbindung einer wirkungslosen Rustika mit schwächlichen Pilastern am Pal. Ruccellai, das unheilvolle Vorbild einer „scheinbaren Tempelfront" in seiner Façade von S. Andrea zu Mantua sind in die Augen springend; hier in Rimini, wo er einen älteren gothischen Bau innen und aussen gleichsam mit einer massiven Decorationswand versehen hat, fällt namentlich auf, wie sehr der sich überall breitmachenden Decoration „quella musica" fehlt, die er selbst in erster Linie verlangt. Sie ist überreich und dabei oft unrein in den Motiven, überquellend in Phantasie, aber unklar und häufig auch unglücklich in den Verhältnissen, namentlich durch Ueberhäufung und Plumpheit des Details. Die Ausführung des Ornamentalen und des Plastischen, für die freilich nicht Alberti selbst direct verantwortlich zu machen ist, zeigt eine Anlehnung an Donatello aber in wenig geschickter Weise.

Cesena, Faenza, Forli.

Cesena besitzt im Dom zwei herrliche Altäre aus der letzten Zeit der Frührenaissance: der eine, zunächst links vom Eingange enthält die gut lebensgrossen Figuren des H. Leonhard zwischen Eustachius und Christophorus, im Hochrelief ausgeführt. Der andere, der dritte Altar rechts, in ähnlichen Reliefstil gehalten, ist von schönster Erhaltung: in der Mitte ist der auferstandene Christus zwischen den beiden Johannes, über denen anbetende Engel schweben; zu den Seiten knieen die beiden Donatoren Camillus und Carolus Verardus. Wie sich die Decoration durch Leichtigkeit, Schärfe und Reinheit auszeichnet, so die figürlichen Darstellungen durch Schönheit und Weiche der vollendet durchgebildeten Körper, durch liebenswürdigen Ernst im Ausdruck, mit dem sich ein fast schwärmerischer Zug mischt. Beide Werke erinnern in der That an Alfonso Lombardi; aber sie desshalb diesem Künstler selbst zuzuschreiben — wie Lübke wenigstens für jenen ersten Altar will (Zeitschrift f. bild. Kunst 1870. p. 355 ff.), scheint mir nicht gerechtfertigt. Wir haben hier wohl die Arbeiten von zwei lokalen Künstlern vor uns, die im Beginne des sechszehnten Jahrhunderts thätig waren.

Einen anderen etwas jüngeren tüchtigen Bildhauer der Mark Ankona

„Petrus Barilotus“ aus Faenza lernen wir in seinem Geburtsorte Faenza durch zwei Arbeiten im Dome kennen, durch ein zierlich aufgebautes und decorirtes Grabmal von 1522 und durch ein zweites von 1542; letzteres zeigt jedoch bereits die Ausartung der Frührenaissance, wie wir sie in Florenz durch Rovezzano, Ferrucci u. A. vertreten sehen.

Forli besitzt ein ebenso reiches wie feines Grabmal der Frührenaissance in San Girolamo, das der Barbara Manfredi († 1466), welches sich in Aufbau und Ornamentik den gleichzeitigen florentinischen Prachtgräbern eng anschliesst. — *Marco Palmezzano* lernt man erst kennen, wenn man ihn in seiner Heimath Forli sieht; und ich finde, er kommt hier häufig dem Melozzo sehr nahe — mehr, als es Mündler zugeben will. Der Dom, S. Mercuriale, S. Girolamo besitzen eine ganze Reihe tüchtiger Altartafeln; am bedeutendsten erscheint er jedoch in seinen Fresken der Cap. Sforza in S. Girolamo: ehrlich und energisch in seinen Gestalten, kräftig und fein in der Färbung, welche sich dem Bellini nähert; freilich darf man eine höhere Auffassung nicht bei ihm suchen. Seine Stärke ist namentlich auch die Ornamentik, die ebenso phantastisch in der Erfindung wie farbig in der Wirkung ist.*)

In S. Maria in Monte vor Cesena (301 b) hat sich *Bramante* einem alten Bau fügen müssen (das Aeussere wie die Conventsgebäude gehören ihm nicht an); aber welchen wirkungsvollen, originellen Raum hat er dennoch im Innern zu schaffen gewusst! Die Kirche ist einschiffig mit tiefen Seitenkapellen, an jeder Seite 6, welche mit Kuppeln überdeckt und unter sich verbunden sind. Den schlichten Pilastern entsprechend, welche zwischen den Bogen stehen, steigen von dem kräftigen Gesimse Gurte zum Gewölbe auf und trennen hier die abwechselnden Tonnen- und Kreuzgewölbe, in welche letztere die Fenster einschneiden. Durch eine ältere Unterkirche gezwungen hat Bramante den Chorbau um 18 Stufen höher legen müssen. Derselbe schliesst mit einer halbrunden Nische, welche durch 5 auf Pfeilern stehende Bogen den freien Blick in den Umgang gewährt, der in Anschluss an die untere Anlage durch kapellenartige überwölbte Räume gebildet wird, die in kleinen halbrunden Nischen ihren Abschluss finden. Diese originelle Anlage bietet namentlich vom unteren Schiff aus einen höchst malerischen Anblick. Leider ist der Bau nicht unberührt auf uns gekommen: namentlich ist der Kuppel-

*) Das dem Michel Angelo zugeschriebene Ciborium im Dom zu Forli (238 *) ist seit einigen Jahren nach der Versicherung eines Geistlichen der Kirche „verschwunden.“

bau erst spät ausgeführt und das Gewölbe wie die Wände des Schiffes durch schlechte Fresken entstellt.

Siena.

Neben Florenz hat keine andere Stadt Toscana's, ja keine Stadt Italiens eine so eigene, andauernde, mehr als drei Jahrhunderte ununterbrochene Kunstblüthe aufzuweisen als Siena. Ihre eigenthümliche Bedeutung während der gothischen Zeit wird von Burckhardt in feinster Weise charakterisirt und gewürdigt; auch das hervorragende Interesse der Bauten der Frührenaissance erkennt derselbe gebührend an, während er über die sienesische Malerei und Bildhauerei dieser Zeit ganz kurz und in ungünstigster Weise absprechend hinweggeht — mit Ausnahme des einzigen Jacopo della Quercia. Allerdings wird dem, der von Florenz kommt und noch ganz erfüllt ist von dem Eindrucke jener grossartig naturalistischen, ebenso individuellen wie vielseitigen Leistungen der florentiner Frührenaissance die Kunst der gleichen Zeit in Siena, der es obenein an Gelegenheit fehlte, sich im Grossen zu versuchen, beschränkt, selbst kleinlich erscheinen. Es bedarf eines längeren Aufenthaltes, um Interesse und selbst Liebe für diese Künstler zu gewinnen, um sich einen schärferen Begriff von der Eigenthümlichkeit der einzelnen Künstler zu bilden. Bezeichnend ist für Siena in dieser Zeit noch in höherem Maasse als an anderen Orten die Vielseitigkeit der Künstler. Die hervorragendsten derselben sind zugleich als Architecten, als Bildhauer und Maler thätig — so Lorenzo Vecchietta, Federighi, Neroccio, Cecco di Giorgio, Cozzarelli u. A.; nur Quercia ist so gut wie ausschliesslich Bildhauer und wohl desshalb zum Theil der bedeutendste und individuellste Künstler Siena's geworden. Die Allseitigkeit mag einerseits den Mangel an energischem Fortschritt zum Neuen, an frischer Originalität befördert haben, sie hat aber zugleich auch den drei Schwesterkünsten für die Zeit der Frührenaissance einen sehr verwandten Charakterzug aufgeprägt. Allen bleibt ein Hängen am Alten, gewissermaassen ein Rest der Gothik gemeinsam, welcher sich in der Architectur namentlich im Beibehalten der hergebrachten alten Verhältnisse, in Schwere und Unreinheit des Details, in der Skulptur und Malerei in einem gewissen Mangel an ernsterem und gewissenhaftem Naturstudium, im Festhalten am alten Fleiss der Durchführung und an der Innigkeit des Ausdrucks, endlich im Fehlen einer energischen grossen Auffassung kund giebt. Daraus erklärt sich wesentlich auch ein eigenthümlicher Zug der sienesischen

Kunst, den sie mit der Kunst jenseits der Alpen gemeinsam hat: als sich die Hochrenaissance durch Anstoss von Aussen, namentlich durch Sodoma's Auftreten, Bahn bricht, geht sie sehr bald in einen eigenthümlichen Barockstil über, dessen erster und bedeutendster Repräsentant (Anfänge freilich bereits in Sodoma selbst) schon Baroccio ist (geb. 1486.), der sich dann aber weit länger und origineller in Siena zu erhalten weiss, als die Schule der klassischen Meister in Florenz und Rom.

Den eigenthümlichen Reiz der sienesischen Malerei des 15. Jahrhunderts hat schon Mündler in seinen Beiträgen gelegentlich des Matteo di Giovanni gegenüber Burckhardt*) stärker betont. Ich möchte hier versuchen für die Skulptur dieser Zeit alles in erhaltenen Kunstwerken vorhandene Material, namentlich soweit es durch Milanesi's bekannte Urkundenforschungen documentirt ist, zusammenzustellen, um daraus eine Charakteristik der einzelnen Künstler zu gewinnen.

Am Eingange der Renaissance begegnen wir gleich Siena's grösstem Künstler, *Jacopo della Quercia* (1371—1438). Er erscheint wie ein Meteor in der Geschichte der sienesischen Kunst: denn wie er ohne nachhaltigen Einfluss blieb, so ist es uns auch bis jetzt wenigstens unmöglich, sein Auftreten aus der voraufgehenden Kunst zu erklären. Siena besitzt so gut wie gar keine Ueberbleibsel mehr von den zahlreichen Bildhauern, die seit Niccolo Pisano dort beschäftigt waren. (Die dürftigen Reste der schwachen Skulpturen der Domfaçade in der Opera.) Wenn wir die Gesammtzahl der dem Quercia zuverlässig angehörenden Werke übersehen, so werden wir daraus — glaube ich — nicht das Bild eines Künstlers des „neuen Stils", des freien Renaissancestils gewinnen, sondern vielmehr das eines Meisters des Uebergangs, wie derselbe in Florenz namentlich durch Niccolo d' Arezzo und Nanni di Banco vertreten wird, denen Quercia's Talent freilich weit überlegen ist. Wenn sich aber bei jenen Künstlern der Fortschritt in der tüchtigen Durchbildung der Formen kund giebt, denen es nur noch an tieferer Beseelung fehlt, so finden wir bei Quercia gerade das Umgekehrte: bei einer geringeren Betonung und selbst Vernachlässigung des Details und der Verhältnisse eine grandiose Belebung seiner Gestalten. Er erscheint mir wie das Mittelglied zwischen Giovanni Pisano und Michel Angelo. Giovanni's gewaltiger Zug in der Bewegung, im Ausdruck seiner Gestalten, jenes dramatische Leben seiner Compositionen, welches mit einer Verachtung aller Regeln der Form,

*) Die schärfste Verurtheilung erfahren die Schwächen der sienesischen Kunst der Frührenaissance, die sich allerdings in der Malerei am stärksten geltend machen, in Crowe und Cavalcaselle III. 50 ff.

einem Hinwegsetzen über die Verhältnisse und selbst über die Natur sich bethätigt, tritt in Quercia verbunden mit grösserem Bewusstsein und tieferem Verständniss der Natur wieder hervor, um in Michel Angelo seinen völlig bewussten klassischen Abschluss zu finden. Quercia kennt kein seelisches Leben, das, mehr oder weniger vom Körper getrennt, wesentlich im Ausdruck des Gesichts zur Geltung käme; im Gegentheil bethätigt sich in seinen dämonischen Gestalten der Geist mehr im Körper, in der Bewegung, in der That. Daher gelingt ihm die Darstellung ruhig sinnender Einzelgestalten nur theilweise; seine wahre Grösse zeigt sich erst im Relief und zwar in seinem äusserst stillvollen Flachrelief, wie wir es an der Fonte Gaja (Schöpfung des Mannes und Austreibung aus dem Paradiese) und namentlich am Hauptportal von S. Petronio zu Bologna kennen lernen, wo die kleinen Reliefs sowohl an den Schrägen wie an den Pilastern und am Architrav ganz seine Arbeit sind*). Hier kommen seine ausserordentlich schöpferische Phantasie und die Kraft und Lebendigkeit seiner Darstellung gleichmässig zur Geltung; hier schafft er im Kleinen die grössten Compositionen: stürmisch wie ein Donatello, klar wie ein Ghiberti. Wenn Burckhardt ihm die meisten dieser Reliefs abspricht (612 g) und dabei bemerkt: „wenn sie aber von Quercia sind, so würden sie eine so früh im XV. Jahrh. unerhörte Freiheit des Styles bezeugen, während sie für das XVI. Jahrh. doch nur die Geltung von manierirten und wenig durchgebildeten Arbeiten haben könnten," so stimmt dies Urtheil und die ganz ähnliche Kritik des zweifellos ächten und schönen Altars in S. Frediano zu Lucca (612 e, 574 b) mit unserer Charakteristik des Künstlers durchaus überein, mit seiner Uebergangsstellung, die ihn auf der einen Seite bereits den grossen Künstlern der Hochrenaissance nahe kommen lässt, während er in anderen Beziehungen wieder durchaus an seine Zeit gebunden erscheint. Letzteres zeigt sich namentlich auch in seiner Ornamentik, welche bis in seine späteste Zeit entweder noch die naturalistischen Details der späten Gothik oder doch

---

*) Dies lässt sich mit Sicherheit aus den zahlreichen hierher bezüglichen Documenten bei Milanesi (Documenti dell' arte Senese II.) schliessen, wonach Quercia mit geringen Unterbrechungen vom Jahre 1425—1438 in Bologna thätig war, obgleich er in seinem ersten sehr detaillirten Contracte (vom 28. März 1425), wonach der bildnerische Schmuck der Pforte noch ein viel reicherer hat werden sollen, verspricht: „il qual lavoriero promesse di aver compito al termine di anni doi dal dì che le pietre si havaranno, e dal dì che egli comminciera a lavorare successivamente." Abgesehen von dem Charakter der ganzen Skulpturen spricht auch die Ornamentik für diese Annahme, welche überall jenen oben bezeichneten schweren Uebergangsstil des Quercia aufweist.

die schweren, langsam aus der Gothik sich losarbeitenden Uebergangsformen aufweist. — Was Siena noch an erhaltenen Werken unseres Künstlers besitzt, ist Folgendes: Von Fonte Gaja (1412—1419) sind die dürftigen Ueberreste jetzt in dem neugebildeten Skulpturenmuseum*) in der Opera des Domes aufgestellt. Der traurige Zustand derselben — die erhaltenen Bruchstücke bilden nicht die Hälfte des ganzen Werkes — ist wesentlich mit durch den sehr schieferigen Marmor herbeigeführt, den die Feuchtigkeit allmählich zersetzen musste; die Ueberreste bestehen in zwei lebensgrossen Statuen der Carità, den Einzelstatuen von 7 anderen Tugenden, von denen jedoch 5 nur in wenigen Bruchstücken erhalten sind, in den Statuetten einer Maria und des Engel Gabriel, in einem grossen Madonnenrelief und den beiden Flachreliefs der Schöpfung des Mannes und der Austreibung aus dem Paradiese; von ersterem ist nur der kleinere Theil noch vorhanden. Während die grösseren Figuren einen Mangel an Durchbildung, an Feinheit der Verhältnisse und des Details zeigen bei aller individueller Auffassung und schwungvoller Haltung, haben diese beiden Reliefs bereits eine auffallende Verwandtschaft mit den gleichen bekannten Darstellungen Michel Angelo's in der Decke der Sixtinischen Kapelle. — In demselben Museum befindet sich die Marmorstatue eines Moses, welcher von der alten Fonte degli Israeliti stammen soll, eine erhabene, schwungvolle Gestalt, ernst und begeisternd hinausblickend — wie es scheint, aufgefasst im Begriffe, Wasser aus dem Felsen zu schlagen. — Zu dem Taufbrunnen in S. Giovanni erhielt Quercia 1417 den Auftrag, und von ihm rührt jedenfalls die Zeichnung des Ganzen her, dessen klassischer Tabernakelaufsatz das Vorbild für spätere verwandte Arbeiten bis auf B. da Majano's Meisterwerk in S. Domenico geworden ist. Von der Ausführung des Taufbrunnens gehört dem Quercia jedoch nur das eine Bronzerelief (vollendet 1430), „Zacharias aus dem Tempel verwiesen", das freilich von grossartig lebendiger Bewegung ist, namentlich in den staunenden Zuschauern, in dem sich jedoch der Mangel feinerer Durchbildung bei den kleinen Verhältnissen doppelt fühlbar macht. — Eine wenig veränderte Wiederholung seiner „Austreibung" an Fonte Gaja findet sich über der Thür in der Libreria des Domes, hier jedoch, weniger glücklich, in Hochrelief ausgeführt. — Von dem, was dem Quercia sonst in Siena (ohne urkundlichen Anhalt) zugeschrieben wird, haben mir eine Madonna zwischen 4 männlichen Heiligen im Chor von S. Martino,

*) Hier und nicht mehr in der Akademie befindet sich jetzt auch die antike Gruppe der drei Grazien (498 c).

bemalte Holzstatuen, durchaus den Eindruck der Aechtheit gemacht; hier waltet ein Ernst, eine Grösse in individueller Charakteristik und Bewegung, wie sie unter allen Sienesen nur ihm allein eigen ist. — Ob das Taufbecken in der Johanniskapelle des Doms wirklich von Quercia herrührt, wie angegeben wird, vermag ich nicht zu beurtheilen, da dasselbe jetzt als Altartisch benutzt wird und bedeckt ist.

Neben Quercia, wenn auch sehr hinter ihm zurückstehend, tritt doch wenigstens ein Künstler oder richtiger eine Künstlerfamilie mit einiger Originalität hervor, nämlich *Turino di Sano* und seine Söhne *Giovanni di Turino* († um 1454), *Barna* und *Lorenzo*. Die künstlerische Kraft war Giovanni, und auch wo er mit dem Vater zusammenarbeitet, ist stets sein Charakter dem Werke aufgeprägt. Die bedeutendste gemeinsame Arbeit sind die beiden Bronzereliefs am Taufbrunnen von S. Giovanni: Geburt und Predigt des Johannes (1417—1427). Individuell in den Gestalten, klar in der Composition, lebendig, bis zur Derbheit beschliessen sie nicht ganz unwürdig den Cyklus des Ghiberti, Donatello und Quercia. Der Styl des Letzteren hat auch das Werk dieser Meister bestimmt, ohne dass sie ihn freilich an Kraft und Phantasie erreicht hätten. Von Giovanni allein rühren 3 der Tugenden her, die zwischen den Reliefs angebracht sind, nämlich Liebe, Gerechtigkeit und Weisheit. Eine gemeinsame Arbeit, 1429 vollendet, ist ausserdem noch die bronzene Wölfin vor dem Pal. pubblico, die in stylvoller Weise mehr als Wappenthier behandelt ist. Von Giovanni's Hand stammt ferner das Weihbecken in der Kapelle des Pal. pubblico, das von einem Engel getragen wird und durch die Figuren des auferstandenen Christus zwischen zwei Engeln bekrönt ist, eine kleine aber höchst zierliche Arbeit von glücklichen Verhältnissen und feinem Ausdruck. Ein anderes einfacheres, aber geschmackvolles Weihbecken in der Sakristei des Domes ist gleichfalls Giovanni's Arbeit. Die einzige von ihm erhaltene Marmorarbeit, 5 kleine Reliefs unter Duccio's Dombilde, (1423 in Gemeinschaft mit Giov. Francesco da Imola angefertigt ist), zeigt in den Darstellungen der Evangelisten und des H. Paulus eine so grosse Auffassung, eine so geschickte Anordnung und eine solche Energie der Bewegung, dass sie den gleichzeitigen Evangelisten an Ghiberti's erster Thür sich nähern. Das letzte Werk, das von ihm erwähnt wird, ist eine Kassette in der Osservanza, von ihm in Gemeinschaft mit seinem Bruder *Lorenzo* begonnen und nach seinem Tode von Francesco d'Antonio vollendet, welcher 1466 auch die Kassette für die Johanniskapelle im Dom arbeitete. — Einen anderen Zeitgenossen des Quercia, der wesentlich unter seinem Einflusse stand, lernen wir aus der Statuette der Tapferkeit am Taufbrunnen kennen, den *Goro di Neroccio*;

die Figur ist energisch, fast derb, aber sauber durchgearbeitet. Sie kennzeichnet sich als die Arbeit eines Goldschmiedes wie die Werke des Giovanni di Torino.

Quercia's künstlerische Richtung hätte, um einen fruchtbaren Boden zur Nachfolge zu finden, eine Kunstthätigkeit im Grossen erfordert; eine solche konnte Siena jedoch bei seinen zerrütteten politischen und finanziellen Verhältnissen im XV. Jahrh. seinen Künstlern nicht mehr bieten. Wesentlich diese Wirksamkeit im Kleinen und die damit verbundene Zersplitterung in der Beschäftigung ein- und desselben Künstlers in allen Kunstfächern erklärt den Mangel einer grossen, vielseitigen und originellen Richtung der sienesischen Skulptur der folgenden Zeit. Doch wirkt Quercia's Styl noch im Laufe des ganzen Jahrhunderts nach und wird von seinen Nachfolgern in eigenthümlicher Weise mit den alten traditionellen Eigenschaften der sienesischen Kunst gemischt. Ohne die Originalität und die Phantasie des grossen Meisters fehlt es ihnen doch nicht an Energie und Frische in Auffassung und Bewegung; und sie bringen dazu ein fleissigeres Studium nach der Natur und sorgfältigere, häufig freilich kleinliche Durchbildung des Details. Die bedeutenderen Künstler, welche sich Quercia am nächsten anschlossen — von eigentlichen Schülern scheint in Siena keine Rede sein zu können — sind Federighi, Neroccio und Giovanni di Stefano.

Antonio Federighi (bereits thätig 1444 † nach 1490) ist der rührigste Künstler seiner Zeit in Siena. Er ist einer der hervorragendsten Zeichner für den Fussboden im Dom, als Architecten verdankt ihm Siena die Loggia del Papa, die Vollendung der Kapelle am Pal. pubblico, den Pal. de' Diavoli mit seiner kleinen Kapelle, einem der feinsten Backsteinbauten der ganzen Frührenaissance. Seinen Gestalten ist am stärksten der Typus einer lebensfrischen Fülle, heiterer Kraft aufgeprägt; dabei besitzt er eine gewisse Breite in der Durchführung wie in der Auffassung, welche seinen Zeitgenossen in dem Grade fehlt. Durchaus charakteristische Werke in dieser Richtung sind die drei Statuen an der Loggia de' Nobili, welche von seiner Hand herrühren: S. Ansano, S. Savino und S. Vittore (seit 1456.) Auch an dem Grabmal des Bischofs Carlo Bartoli im Dome gebührt ihm im Wesentlichen die Ausführung. Unter der Kuppel des Domes sind eine Anzahl grosser vergoldeter Statuen von Heiligen angebracht, deren Ausführung freilich — dem Platze entsprechend — nur sehr oberflächlich und decorativ ist, deren Auffassung und wirkungsvoller Styl aber auf Federighi und die ihm verwandten Zeitgenossen hinweist. Auch zu der Entwicklung der später so hervorragenden decorativen Skulptur Siena's hat Federighi wesentlich beigetragen: die Marmorbank in der

Loggia de' Nobili (1464) ist freilich noch zu schwer in den Formen, in dem Figürlichen zu flüchtig; dagegen sind die beiden Weihebecken im Dome (1462 und 1463), die bisher fälschlich dem Quercia zugeschrieben sind (235 i), von kräftig ausladenden Details, phantasievoller, theils phantastischer figürlicher Decoration und doch von klarem Aufbau. Sie sind Hauptwerke ihrer Art.

Federighi sehr verwandt, vielleicht ein Schüler desselben ist *Neroccio di Bartolommeo* (1447—1500). Namentlich zeigt sich die Marmorstatue der h. Katharina in der Johanniskapelle des Doms (von 1487) seinem älteren Vorgänger durchaus gewachsen; sie ist eine kräftige, volle Gestalt von freier, fast imposanter Haltung und sehr lebensvollem Ausdruck. Eine andere Statue derselben Heiligen, welche der Künstler bereits 1465 für die Confraternità di S. Caterina in Holz verfertigte, hat mehr portraitartige leidende Züge, schlankere Formen und einen weicheren, besonders edlen Ausdruck. Seit dem Jahre 1483 war Neroccio an dem Grabmal des Tommaso Piccolomini (del Festa † 1483) im Dome beschäftigt, dessen Grabstatue sich durch die feinen individuellen Züge des Kopfes und die stramme Haltung sehr vortheilhaft geltend macht. Die späteste bekannte Arbeit scheint ein Madonnenrelief über einer Thür von Fonte giusta zu sein (von 1489), ein an seinem Platze kaum zu beurtheilendes Werk.

Das Gegenstück zu Neroccio's h. Katharina in der Johanniskapelle, der h. Ansanus einen Krüppel heilend (vollendet vor 1487), rührt von der Hand des Erbauers dieses reizenden Monumentes her, von *Giovanni di Stefano.* Es ist ein Werk, das durch seine jugendliche Frische, durch seinen feinen Naturalismus und edle Auffassung gleich sehr fesselt. — Als seine früheste Arbeit darf wohl das Tabernakel und die Altarwand in der Kapelle S. Caterina in S. Domenico (von 1466) gelten. Das Tabernakel ist in seinem architektonischen Aufbau wohl kaum übertroffen; in seinem Skulpturenschmuck schliesst es sich durch eine glückliche Verbindung lebensvoller Kraft mit liebenswürdigem Ausdruck und seine breite Behandlung ganz nahe an Federighi an. Einen etwas abweichenden Charakter zeigt schon sein letztes Werk: die leuchterhaltenden Bronzeengel neben dem Tabernakel Vecchietta's im Dom (seit 1489). Es scheint fast, als ob das Material, vielleicht auch absichtliche Anlehnung an das Hauptwerk, den Künstler hier bewogen hat, sich mehr der fleissigen Manier des Vecchietta anzuschliessen, der als Bronzegiesser über Siena hinaus einen grossen Ruf hatte. Diese schlanken jugendlichen Gestalten mit ihrem reichen Lockenhaar und ihren reizenden Köpfchen in ihrer äusserst fleissigen und sauberen Durchführung zeigen in der That keinen

Einfluss mehr von J. della Quercia. Für die Skulptur der Renaissance ist die Quelle dieser ächt sienesischen Richtung, welche höchste äussere Vollendung mit grösster Innigkeit des Ausdrucks verbindet,

Lorenzo Vecchietta (c. 1412—1480). Der Zeit nach hätten wir diesen Künstler bereits früher besprechen sollen; denn er ist selbst älter als Federighi. Aber sein eigenthümlicher Gegensatz gegen Quercia's Richtung macht sich erst gegen Ende des XV. Jahrhunderts in der sienesischen Skulptur bedeutsam geltend. Vermissten wir bei Quercia ein eingehendes Naturstudium, ein genaues Durcharbeiten des Details, einen eigentlich seelischen gemüthvollen Ausdruck, so ist es gerade dies, was Vecchietta im Anschluss an die künstlerischen Traditionen Siena's vor Allem zu betonen sucht. Seine Figuren zeigen ein ausserordentlich fleissiges und naturalistisches Studium, das sich dem Donatello nähert, von dessen origineller Grösse er freilich nichts besitzt; jener schmachtende liebenswürdige Ausdruck, häufig schwächlich, ist doch in seinen Kinder- und weiblichen Gestalten oft von grossem Reiz. Seine überaus fleissige Durchführung befähigte ihn besonders zur Bronzearbeit; und auch hier finden wir die Ornamentik und die kleineren Figürchen immer am ausgezeichnetesten. Sein hervorragendstes Werk ist daher das bekannte Tabernakel auf dem Hochaltar im Dome, das er 1465—1472 für die Kirche des Spitals arbeitete, welcher er auch die Bronzestatue des auferstandenen Erlösers 1466 zum Geschenk machte, die sich heute noch dort befindet. Diese letztere, ebenso wie die Figur des Christus auf dem Tabernakel sind Meisterwerke in der naturalistischen Durchbildung des Details, dessen äusserste Ausführung aber bei diesen grossen Figuren nothwendig einen etwas kleinlichen Eindruck hervorruft, ihnen jeden grossen, bedeutenden Ausdruck nimmt. Noch fühlbarer macht sich dieser Mangel an energischer Haltung in den beiden Marmorstatuen des h. Paulus (1458) und Petrus (1460) an der Loggia de' Nobili, namentlich durch den Vergleich mit Federighi's kräftigen, frischen Gestalten. Eine kleinere Bronzearbeit des Künstlers besitzt die Kirche S. Pietro a Ovile: Maria und Johannes zur Seite des Kreuzes.

Die Richtung des Vecchietta fand ihre bedeutendsten Nachfolger in zwei jüngeren namentlich als Architekten berühmten Künstlern, in *Francesco di Giorgio* (1439—1502) und dessen Schüler *Giacomo Cozzarelli* (1453—1515). In der Grazie und Zartheit ihrer Gestalten in dem schwärmerischen Gefühlsleben derselben, welche jedoch mehr Frische und Naivetät besitzen als die umbrische Schule, die im XIV. und im Anfange des XV. Jahrhunderts von Siena aus in ihrer Richtung bestimmt war, gegen Ende des Jahrhunderts jedoch deutlich einen rückwirkenden Ein-

fluss auszuüben begann, gehen diese Künstler mit der verwandten Richtung der gleichzeitigen sienesischen Malerei parallel, wie sie namentlich in Fungai, Pacchierotto und Pacchia ihre hervorragendsten Vertreter findet. In Florenz lassen sich ihnen Andrea della Robbia, Antonio Rosellino und Benedetto da Majano vergleichen, die ihnen freilich durch reichere Phantasie, durch feinern Naturalismus und grössere Energie überlegen sind. —*Francesco di Giorgio*, der wohl mit Recht als ein Schüler des Vecchietta gilt, ist am charakteristischsten vertreten in den beiden grossen Bronzeengeln, welche neben denen des Giovanni di Stefano zur Seite von Vecchietta's Tabernakel stehen (vollendet 1497); auch die beiden Halbfiguren von leuchtertragenden Engeln, die an den Seiten des Altares angebracht sind, sind von seiner Hand. In der Haltung graziös und schwungvoll, im Ausdruck träumerisch und lieblich, zeigen sie in der scharfen, eckigen Behandlung der klaren Falten und der Haare, in den stark geschwungenen Linien bereits das Vorbild für Beccafumi's eigenthümlichen Barockstil. Die Medaillonreliefs an den Gewölben der Osservanza (um 1485) sind flüchtigere, decorative Arbeiten von ähnlicher Richtung, welche durch die modernen Uebertünchungen obenein stark entstellt sind. — Den farbigen Terracotta-Altar Federighi's in der Capella de' Diavoli schreibt man, wie ich glaube, mit Recht dem Cecco di Giorgio zu: dieser Chor von Engeln und Cherubim, welche die aufschwebende Madonna umgeben, die Heiligen, welche am Grabe der Maria in frommer Andacht stehen, tragen in ihrer regelmässigen Anordnung, in den zierlichen Figuren, dem träumerisch süssen Ausdruck ganz den Charakter dieses Künstlers und erscheinen wie ein ins Plastische übertragenes Altarbild Fungai's. — Dasselbe Streben tritt noch gesteigert und mit feinerem Verständniss der Form in Giorgio's Schüler *Giacomo Cozzarelli* hervor. Unter seinen Bronzearbeiten sind erhalten zwei Sockel, welche Engel des Beccafumi tragen, im Chor des Domes, und die bekannten Fahnenhalter am Pal. del Magnifico (vollendet 1508). Mehrere Einzelfiguren, meist unter Lebensgrösse, ein h. Sigismund im Convento del Carmine (lebensgrosse bemalte Thonfigur), ein h. Nicolaus in S. Agrotino, zwei Heilige in S. Spirito (Katharina und Vincentius) und die Halbfigur der h. Katharina über einer Thür von S. Caterina, zeigen sämmtlich jenen Zug schwärmerischer Innigkeit, jene weichen und schönen Formen ohne doch geziert oder weichlich zu erscheinen. In dem kleinen reizenden Hofe in S. Caterina der nach Cozzarelli's Zeichnung ausgeführt wurde, befinden sich zwei kleine Reliefs (das eine wieder arg misshandelt), die ganz die Auffassung unseres Künstlers zeigen. Am bedeutendsten erscheint mir eine grosse Thon-Gruppe der Beweinung Christi in der Osservanza vor Porta a Ovile,

deren Umbau er seit 1485 leitete; hier ist mit jener liebenswürdigen Innigkeit zugleich ein dem Fra Bartolommeo nahestehender Ausdruck von Ernst und Tiefe verbunden.

Die Bedeutung der Decoration, welche sich schon bei Vecchietta und Federighi besonders geltend machte, wird gegen Ende des XV. Jahrhunderts noch gesteigert durch das mit den Mitteln zugleich immer mehr abnehmende Bedürfniss nach der Schöpfung und Ausschmückung grösserer neuer Bauten; dadurch tritt die Ausschmückung des Vorhandenen, namentlich des Domes um so stärker in den Vordergrund. Auf diese Weise erklärt sich die eigenthümliche Erscheinung, dass die Skulptur Siena's während der Hochrenaissance eine fast ausschliesslich decorative ist, dass dieselbe aber an phantasievoller Erfindung, an Leichtigkeit und Kraft der Formen, an Feinheit der Arbeit unübertroffen dasteht. Die Namen *Lorenzo Marinna* (1476—1534), *Antonio Barile* (geb. 1453) und *Baldassare Peruzzi* (1481—1537) sind allbekannt durch die herrlichen Werke, mit denen sie die Kirchen Siena's ausgeschmückt haben; auch einen so bedeutenden Decorator des Barockstils wie *Riccio* (Bartolommeo Neroni) hat ganz Italien nicht weiter aufzuweisen.

Hier möchte ich bemerken, dass die angeblich 1570 von Riccio entworfene Treppe zu Niccolo's Kanzel die Bezeichnung trägt: „Franciscus Ptolomaeus Aedituus hoc pulpitum instauravit exornavit et auxit 1543." Derselbe hatte bekanntlich auch 1532 durch Peruzzi den Entwurf zum Hochaltare im Dome anfertigen lassen.

Von *Lorenzo Marinna* sind ausser dem im Cicerone aufgeführten Arbeiten (236 a, b), noch mehrere sehr bedeutende Werke erhalten. Seine früheste Thätigkeit entfaltete er an dem fast überreichen Portal der Johanniskapelle im Dome (bereits 1482 begonnen; auch hier ist die gewöhnliche Angabe, dass ein Theil des Sockels antik sei, ebenso alberne Fabel wie bei dem Weihbecken Federighi's). In S. Francesco arbeitete er den Altar der Familie Marsili und decorirte die prächtige Kapelle Piccolomini. Im Pal. Piccolomini (neben der Loggia del Papa) sind die reizenden Säulenkapitelle im Hofe, in der Chiesa di S. Caterina eine schöne Terracotta-Figur der Heiligen von seiner Hand (1517).

Es seien mir noch einige Notizen über die Arbeiten fremder Künstler in Siena gestattet. Der Altar Piccolomini von *A. Fusina* ist datirt 1485. — An *Niccolo's* Kanzel lassen sich noch interessante Farbenreste entdecken; daraus lässt sich namentlich constatiren, dass der Grund, auf dem sich die Figuren abheben, vergoldet war. Oben (und wahrscheinlich auch unten) lief ein schmaler Glasstreifen rings umher, welcher in kräftigen Farben mit einem griechischen Mäander bemalt ist. An mehreren Stellen

sind noch kleine Theile desselben erhalten, die freilich wohl binnen Kurzem verschwinden werden. Schon daraus allein ergiebt sich wohl das Bedürfniss, dass auch die Skulpturen ganz farbig bemalt waren, wenn es nicht auch durch Farbenreste an denselben bezeugt würde. Das Einlassen von Metallstückchen nach antiker Weise, namentlich an Waffen, habe ich nur an Giovanni's Kanzel in Pistoja gefunden. — S. Spirito enthält eine Thongruppe der Geburt Christi von *Ambrogio della Robbia* (1504), dem Sohne Andrea's, welche neben der verwandten Gruppe Cozzarelli's in der Osservanza durch unruhige Composition und nüchternen, crassen Realismus sehr unvortheilhaft absticht. — Hier möchte ich darauf aufmerksam machen, dass eine Reihe sog. Robbia-Arbeiten in Siena und namentlich in der Umgebung, vor Allen der früher erwähnte herrliche Altar in Poggibonsi so durchaus sienesischen Charakter tragen, dass ich sie wirklich für sienesische Arbeiten halten möchte, zumal da von Vecchietta und Marinna urkundlich bekannt ist, dass sie glasirte Thonarbeiten angefertigt haben.

Die Zahl der Gemälde *Sodoma's* in Siena liesse sich noch sehr vervollständigen (S. Domenico, Pal. pubblico, Opera del Duomo, Tabernakel einer Mater dolorosa u. s. f.) Keinenfalls möge man versäumen, das grosse Fresco der Geburt an der Porta de' Piopini zu sehen — noch in seinen Ruinen durch die herrlichen Gruppen schwebender Engel und Putten eines der allerbedeutendsten Werke des Meisters. — Wenn man einen Blick vor das Thor wirft, so wird man gleich links ein Stück der alten Befestigung sehen, dessen Zeichnung von B. Peruzzi herrührt; es bildet durch die künstlerische Bewältigung der Aufgabe ein würdiges Gegenstück zu Sanmiccheli's Festungsbauten um Venedig.

Venedig.

In Venedig's Kunstleben verändert sich nur wenig, seitdem sämmtliche irgend hervorragende Privatsammlungen an das Ausland losgeschlagen sind. Auch Pal. Manfrin, seit einer Reihe von Jahren bereits eine Trödelbude, ist jetzt so gut wie ganz seiner Kunstschätze beraubt; von den in Burckhardt noch angeführten Bildern war im Mai d. J. kaum noch der vierte Theil vorhanden, und auch dieser Rest wird bald denselben Weg gegangen sein. Hier sei bemerkt, dass nach Angabe des Katalogs auch Antonello's Portrait (831 b) in der Akademie aus der Sammlung Manfrin erworben wurde. — Den Rubens, welchen Mündler in S. Maria Zobenigo entdeckt zu haben glaubt (1041 c), vermag ich

nur für eine mässige Schulcopie zu halten. — Die Ausschmückung von S. Sebastiano durch *Paolo Veronese* geschah seit dem Jahre 1555, und der 27jährige Künstler wurde dazu aus seiner Vaterstadt Verona nach Venedig berufen. Da er nun in diesen Werken, von denen einige zu seinen hervorragendsten Leistungen gehören (1008 d), sich bereits in seiner vollen Eigenthümlichkeit entwickelt zeigt, so scheint mir Burckhardt's Behauptung, dass „Paolo sein Bestes wesentlich dem Vorbilde Tizians und Venedigs überhaupt verdanke" (1007 h) nicht gerechtfertigt. Paolo hat bereits in Verona sich zu voller Selbständigkeit und Eigenheit entwickelt; wie dort seine Kunstweise bereits durch die älteren Maler Verona's, namentlich durch Domenico Brusasorci (Fresken im Pal. Ridolfo) und Antonio Badile, vorbereitet war, auch dies hätte weit schärfer betont werden müssen, wie denn die ganze höchst mannigfaltige und interessante Kunstentwicklung Verona's, namentlich die Geschichte seiner Malerei im 15. und 16. Jahrhundert einer ausführlichen kritischen Bearbeitung sehr bedürftig wäre. — S. Sebastiano enthält auch am dritten Altar rechts (datirt von 1547) das einzige sichere und zugleich bedeutendste Werk des *Tommaso Lombardo* (659 e, f), eine grosse Marmorarbeit der Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (bez. Opus Tomaesi Lombardi f.) In dieser Arbeit ist in eigenthümlicher Weise Nachahmung des Jacopo Sansovino mit Nachklängen der älteren Lombardi, namentlich des Tullio, gemischt (in dem fast starren Ausdruck der Maria wie in den zahlreichen kleinen scharfen Gewandfalten, die den Körper übermässig durchscheinen lassen). — In derselben Kirche befindet sich in der Kapelle links neben dem Chor ein sehr beachtenswerther, gut erhaltener Majolika-Fussboden mit Monogramm, Wappen und der Jahreszahl 1510 versehen.

Die Chiesa degli Orfani (alle Zattere) mit einer anmuthigen, schlichten Front der Frührenaissance enthält eine sehenswerthe gemalte Holzdecke, welche den beiden Decken von Pennacchi in S. Maria de' Miracoli und in S. Angeli zu Murano (jetzt zugänglich und leidlich wiederhergestellt 837 k) genau entspricht; sie enthält gleichfalls in quadratischen Feldern lebensgrosse Brustbilder von Propheten und Heiligen, in der Mitte ein grosses Medaillon mit der Darstellung der Begegnung. Der Stil der Malereien zeigt einen Zeitgenossen des Pennacchi unter dem Einflusse Giovanni Bellini's. — Gelegentlich der Zusammenstellung, die Burckhardt von den eigenthümlichen flachen Hochreliefs (wenn ich so sagen darf) giebt, welche sich in Venedig befinden (624, Anm. 1.), und die wohl als missverstandene Nachahmung Donatello's gelten dürfen, möchte ich darauf aufmerksam machen, dass diese Behandlung sich auch an dem

Reliefschmuck der Scala dei Giganti findet (auffällig namentlich an den grösseren Wappen), der von Bernardo und Domenico di Mantova ausgeführt wurde. Mir scheint es weit eher wahrscheinlich, dass jene übrigen Arbeiten gleichen Stils auch von diesen oder verwandten Meistern der Terra ferma herrühren, die Donatello's Reliefs im Santo zu Padua studirten, als dass sie mit Leopardo oder den Lombardi in irgend einem Zusammenhange stehen, von denen ja Burckhardt selbst mit grossem Recht hervorhebt, dass ihr klassischer Reliefstil noch mehr an griechische als an römische Vorbilder erinnere. — Eine sehr interessante Arbeit ist in der Chiesa de' Frari das Grabmal des Pietro Bernardo († 1538), ausgeführt erst 1558. Seine höchst zierlichen und sauber gearbeiteten Decorationen zeigen, wie lange der Einfluss Leopardo's nachwirkte, dem man irrthümlicher Weise das Werk zuschreibt. — Die Madonna am vorderen Portal, die man Niccolo Pisano's Arbeit nennt (577 a), ist offenbar erst ein spätes Werk in der Richtung des Antonio Pisano.

Am Fondaco de' Tedeschi finden sich die dürftigen Ueberreste des Freskenschmuckes (218 d) gerade an den beiden Strassenseiten; hier kann man sich bei dem nöthigen Eifer und etwas Phantasie allenfalls noch einen Begriff von der Art der Bemalung und der Disposition machen. Am Canale grande ist von der Uebertünchung nur ein dürftiges Stück einer einzigen Figur verschont. —

Treviso.

Unter allen Landstädten der Provinz Venedig verdient namentlich Treviso einen längeren Besuch. Interessant sind schon die reichen Reste bemalter Façaden, von denen manche mit grösserem Geschmack angeordnet und von ebenso tüchtigen Malern ausgeführt sind als die besten Façadenmalereien Verona's. Es scheinen besonders *Pier Maria Pennacchi* und *Girolamo da Treviso* thätig gewesen zu sein (hervorzuheben besonders aus dem XV. Jahrhundert ein Haus am Domplatz, aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts ein Gebäude unfern S. Niccolò, dessen Malereien denen des Pordenone im Klosterhof von S. Stefano zu Venedig ganz nahe kommen). — Im Dom ist das kleine Marmorrelief der Begegnung Mariä und der Elisabeth im Beisein der Männer nachzutragen, das in einen Pfeiler des rechten Seitenschiffes eingemauert ist. Die höchst lebendige, liebenswürdige Auffassung und die ausgezeichnete Arbeit des Werkes stehen dem Relief des *Antonio Lombardo* im Santo zu Padua so nahe, dass ich auch hierin eine Arbeit jenes Meisters vermuthen

möchte. — S. Niccolò besitzt im Chor (links) ein ebenso seltenes wie ausgezeichnetes Werk: ein gemaltes Grabmonument, ein Gegenstück zu den beiden Monumenten von der Hand des A. del Castagno und Uccello im Dom zu Florenz. Es ist das Grabmal eines Senators Onigo, vom Jahre 1490 datirt, im Charakter der gleichzeitigen venetianischen Grabmonumente: ein Sarkophag in reichster ornamentaler Umrahmung, an den Seiten 2 jugendliche Krieger, am Sockel (grau in grau) 2 Medaillons mit einem Reiterkampf und kämpfenden Seedämonen. Die Ornamentik ist eine so geschmackreiche und phantasievolle, jene Kämpfe so lebendig, jene beiden Krieger so prächtige, energische Jünglingsgestalten, dass ich nur zwischen zwei Meistern Venedigs, zwischen *Giovanni Bellini* und Vittore Carpaccio schwanken könnte. Allein jene Kampfscenen scheinen mir von der Art des letzteren so sehr abzuweichen, dass ich mich für die Benennung Bellini entscheiden muss. Ein besonderes Interesse liegt noch darin, dass wir hier den Meister in der ihm ganz ungewohnten Technik der Freskomalerei ebenso sicher und meisterhaft schaffen sehen wie in der Oelmalerei. — Der Chor enthält noch ein zweites Kunstwerk, ein würdiges Gegenstück zu diesen Fresko Bellini's, das grosse Gemälde des Hochaltars: eine thronende Madonna umgeben von Heiligen, an den Stufen des Thrones spielende Engel, für mich eines der imposantesten Bilder der älteren venetianischen Schule. Man schreibt es dem Sebastiano del Piombo zu, von dessen Eigenthümlichkeit ich jedoch nichts darin zu entdecken vermag. Durch diese Benennung hat man wohl für die Zeit der Entstehung (1510—15) und auch darin, dass man einen Meister der Terra ferma darin sieht, das Richtige getroffen. Am meisten Verwandtschaft schien mir mit unserem Gemälde das Bild des Bernardino Licinio in den Frari zu haben, ohne dass dieses jedoch an Grösse und Farbenpracht ihm gleich käme. — Dagegen hat ein anderes Bild derselben Kirche, der „ungläubige Thomas", in der Kapelle rechts vom Chor, viel Verwandtschaft mit der früheren Zeit des *Sebastiano del Piombo.* Man schreibt das höchst bedeutende Bild (gelegentlich erwähnt 251 f) dem Giovanni Bellini zu, von dem es aber in Färbung und Auffassung wesentlich abweicht; es giebt sich darin schon entschieden der Einfluss des Giorgione zu erkennen*). — Die berühmte Grablegung im Monte di Pietà zu Treviso, welche Giorgione's Namen führt, und die auch Mündler (976 a) für „des Meisters würdig" erklärt, wird dem Giorgione von den italienischen

---

*) Crowe und Cavalcaselle schreiben das Bild in der That dem Sebastiano del Piombo zu; in dem Hochaltarbilde glauben sie die Hand des Girolamo Savoldo zu sehen. Das Monument Onigo erkennen auch sie für Giovanni Bellini.

Kennern jetzt allgemein abgesprochen und, wie ich glaube, mit vollem Rechte. Jener Realismus in Auffassung wie in Zeichnung und Behandlung, die schon an skizzenhafte Bravour grenzt, so bewunderungswürdig sie ist, deutet mit Sicherheit auf eine dem Giorgione vielleicht um ein halbes Jahrhundert entfernt liegende Entstehungszeit des Bildes.

Von Treviso aus sollte man doch den Ausflug nach der etwa in zwei Stunden zu erreichenden Villa Maser nicht versäumen; man kann damit eine zwei Tage erfordernde Tour nach Asolo, Possano, Bassano und über Castelfranco zurück nach Treviso verbinden, eine durch Kunst- wie Naturgenüsse gleich lohnende Fahrt. Die Villa ist für einen Barbarigo von A. Palladio erbaut und zwar nach dem Datum 1580 an dem Oratorium in den letzten Jahren desselben. Der Bau, der ebenso einfach wie praktisch und geschmackvoll ist, hat seine plastische Ausschmückung durch Alessandro Vittoria, seinen Bilderschmuck durch Paolo Veronese und seine Schüler erhalten. Die Fresken vom Paolo, jetzt wohl einzig in ihrer Art (sehr zerstörte Ueberreste soll eine andere Villa in der Nähe von Vicenza besitzen), zeigen ihn von einer ganz neuen Seite und zwar im vortheilhaftesten Lichte. In den fünf Zimmern, welche von ihm ausgemalt sind, rühren die Decken ganz von seiner eigenen Hand her. Sie enthalten an sich ziemlich gleichgültige allegorisch-mythologische Darstellungen, in die sich nach Veronese's Art überall ein Stück Venedig einzuschmuggeln weiss. Die Färbung ist von dem Reichthum und der Feinheit seiner Oelbilder, die Zeichnung höchst elegant, die Ausführung sehr vollendet; die nackten Gestalten, zumal die weiblichen, zeigen eine auffallende Anmuth der Formen und des Ausdrucks, die seine Oelbilder, namentlich in dieser späteren Zeit, meist vermissen lassen. Die Wände der Zimmer enthalten landschaftliche Darstellungeu, Motive aus den Alpenthälern Süd-Tyrols; sie sind von Schülerhänden ausgeführt, aber so originell in der Composition, so fein im Ton, so breit und geistreich in der Mache, dass sie zu den interessantesten Producten venezianischer Landschaftsmalerei gehören. Jedenfalls trägt die Kenntniss dieser ebenso eigenthümlichen wie anmuthigen Fresken in Maser wesentlich bei zur Erweiterung des Begriffes von der Kunst des Paolo Veronese, wie wir ihn aus seinen Oelgemälden gewinnen.*)

Padua.

In Padua möchte ich auf einen Klosterhof (jetzt Kaserne) neben S. Giustina aufmerksam machen, den man dem Palladio zuschreibt und,

*) Vergl. Zeitschr. f. bild. Kunst. I. Jahrg. S. 61.

wie ich glaube, nach der Uebereinstimmung mit den Bauten in Vicenza, namentlich mit Pal. Chieregati, völlig mit Recht. Der Hof von quadratischer Form ist rings von doppelten offenen Pfeilerhallen umgeben; die Pfeiler sind mit Halbsäulen in zwei Ordnungen versehen und haben die feinsten Verhältnisse; das Ganze (ausnahmsweise) massiv.

Im Chor der Maria del Arena ist die bezeichnete Madonna mit dem Kinde (568 g) in der That eine ausgezeichnete Arbeit des Giovanni Pisano, die beiden Engel zur Seite sind jedoch nur von Schülern ausgeführt.*) Dagegen ist die höchst interessante Grabstatue, mit welcher jene Madonna in gar keiner Verbindung steht, gewiss kein Werk des Giovanni. Schon das Todesjahr des Meisters, welches man in das Jahr 1320 setzt, widerspricht dieser Bestimmung, da Errico Scrovegno erst im folgenden Jahre 1321 starb. Jener fast kleinliche Naturalismus, jene unsägliche Durchführung, die Burckhardt so treffend mit B. Denner vergleicht, bildet den entschiedensten Gegensatz zu Giovanni's grosser Auffassung und breiter Ausführung; dagegen findet sich dieser Stil — wenn auch schon in freierer Weise — in den ältesten Skulpturen am Dogenpalaste wieder, die man dem Filippo Calendario zuschreibt, namentlich in „Noah's Schande“. — Hochst interessant war es mir, in der kleinen Seitenkapelle links neben dem Chor in schlichter gleichzeitiger Nische eine andere Statue des Stifters zu finden mit der Inschrift „propria figura domini Enrici Scropegni Militis del Arena.“ Die Gestalt ist nicht ganz lebensgross, aufrecht, im schlichten Hauskleide, die Hände sind zum Beten erhoben. Scrovegno ist hier weit jugendlicher als in jener Grabstatue, vielleicht um 20 Jahre jünger. Das Werk ist so einfach und edel aufgefasst und behandelt, dass die Bezeichnung *Giovanni Pisano* nicht zu gross dafür ist; selten sogar zeigt der Meister eine so schlichte und ungesuchte Auffassung wie hier. — Im Santo habe ich das Crucifix und die dazu gehörigen Bronzefiguren *Donatello's* im Chor in der Nähe betrachten können (597 c): auf dem Hauptaltar S. Lodovico und S. Prosdocimo, auf dem Altar über der Sängertribuna die Madonna zwischen den Heiligen Francesco und Antonio, Giustina und Daniele, darüber das Crucifix — sämmtlich fast lebensgross und aus Bronze, mit Ausnahme des fast abschreckend naturalistischen Crucifixes voll Energie und würdevoller Haltung, die Madonna von einer ganz aussergewöhnlichen Milde des Ausdrucks. Alles Werke von hoher Bedeutung wie die verschiedenen

*) Interessant sind die reichen Farbenreste an den Haaren, Säumen und den Gewändern selbst; freilich lassen sich dieselben, wenn auch sehr viel schwächer, noch an den meisten Skulpturen der Pisaner Schule entdecken.

Reliefs der Kirche und der Gattamelata auf dem Platze. Was hat Donatello in wenigen Jahren hier in Padua geschaffen! — Unter den interessanten Resten von Façadenmalereien, die auch Padua besitzt, ist mir besonders ein Gebäude (Nr. 318 unfern der Loggia del Consiglio) mit reichem Puttenfries und prächtigen liegenden Gestalten (Flussgöttern?) aufgefallen, augenscheinlich von einem Paduaner Schüler Tizian's, etwa Domenico Campagnola.

Mantua.

Mantua besitzt in der Bibliothek ein höchst beachtenswerthes Gemälde von Rubens, freilich arg misshandelt und in zwei Stücke zerschnitten: eine Darstellung der Dreieinigkeit, unten die Bildnisse von Vincenzio I. Gonzaga und seinem Vater Guiglielmo nebst ihren Gemahlinnen in kleinen Betstühlen knieend. Es ist dies eine jener drei grossen Compositionen und zwar leider die einzige erhaltene, welche Rubens in den Jahren 1604 und 1605 für die Jesuitenkirche in Mantua schuf. Neben den Resten der flamändischen Manier seiner Lehrer macht sich hier der mächtige Eindruck geltend, den Venedig, namentlich Tintoretto auf den Künstler ausgeübt hatte. Das Bild besitzt schon einen ausserordentlichen Schwung und Kraft, in der Färbung ist es jedoch etwas kalt.

Ferrara.

Mündler hat sich in seiner Notiz über die Fresken in Pal. Schifanoja versehen (817 f): es sind überhaupt nur die Darstellungen der Monate März bis September erhalten und darunter die Monate März, April, Mai von der Hand eines Schülers des Piero della Francesca; sie unterscheiden sich in der That sehr zu ihrem Vortheile von den Arbeiten des Cosimo Tura. Der Triumphzug der Minerva (März) und der der Venus (April) besitzt bei der höchsten Meisterschaft in Zeichnung, Modellirung und Färbung den vollen Reiz der gleichzeitigen Florentiner. Zum Glück sind gerade diese beiden Darstellungen am besten erhalten. — Derselbe Pal. hat in dem ersten, kleineren Saale eine aus Holz und Stuck zusammen gearbeitete Decke, die zu den schönsten und reichsten Arbeiten der Frührenaissance gehört. In kräftig profilirten Feldern von einfacher Zeichnung sind Stuckornamente von reichster, geschmackvollster Erfindung vergoldet auf schwarzem Grunde angebracht; darunter an der

Wand ein breiter farbiger Stuccofries: Putten, die grosse Wappenschilder halten, und zwischen ihnen Statuen von Tugenden. — Die beiden Bilder des Garofalo aus S. Domenico (954 l.) sind jetzt in das Ateneo aufgenommen, aber bisher noch nicht durch Copien ersetzt.

Vicenza.

In Vicenza rührt der statuarische Schmuck eines Altars in S. Lorenzo von einem Antonio da Venezia (bezeichnet) her, welcher in Zeit und Stil den Massegne nahe steht, ohne sie jedoch zu erreichen (f. 578, Anm. 1.) — Das höchst interessante Fresco des Matyriums Petri von Mercello Fogolino (823 g.), welches ein sehr verstandenes Studium Mantegna's zeigt, wird binnen Kurzem ganz verdorben sein. — Die Malereien der vierten Kapelle im Dom (823 g) können unmöglich auf den Namen B. Montagna's Anspruch machen, ausgenommen vielleicht die beiden Heiligen neben dem Altarbilde.

September 1871. **W. Bode.**

Bemerkungen über verschiedene Bilder der Galerien zu München uud Schleissheim.

Nachfolgende Bemerkungen sind die Frucht eines langjährigen Studiums der beiden Galerien. Ich glaube darum mich nicht zu übereilen, wenn ich sie der geneigten Beachtung der Kunstforscher übergebe.

In den letzten Jahren sind eine Menge von Gemälden in Folge der Thätigkeit des Herrn Dir. v. Foltz der Pinakothek einverleibt worden, von denen manche jetzt zu den grössten Zierden gehören, darunter auch das Reiterbildniss des Herzogs Olivarez von *Velazquez* Nr. 1414 a. (822 a)*), das durch Mündler's Aufsatz in den Recensionen und Mittheilungen über b. Kunst von 1865 zuerst diesem Meister zugewiesen worden war. Durch den Gemahl der Königin Isabella von Spanien ist man auf die richtige Spur geleitet worden, wen Nr. 161 eigentlich vorstellt, nämlich die Königin Maria Anna von Spanien, Gemahlin von Philipp IV., in ihrer Wittwentracht. Dieselbe kommt ebenfalls als Wittwe in der Madrider Galerie vor, gemalt von *Juan Careño de Miranda*, der schon früher als der Maler des Münchener Bildes bezeichnet worden war. Nach Vergleich der Photographie lässt sich an dem Meister nicht mehr zweifeln, da verschiedene Motive auf beiden Bildern übereinstimmen. Jedoch ist das Ganze in beiden verschieden und das Madrider Bild nur halb so gross als das Münchener. Von einer Kopie, wie Prof. Marggraff in seinem englischen Cataloge aus Missverständniss anzunehmen scheint, kann demnach keine Rede sein. Einem ähnlichen Missverstande begegnen wir bei Nr. 1311 (719), ein Töchterchen (Maria Theresia?) von Philipp IV. vorstellend, die Herr Marggraff für eine Kopie nach Nr. 198 des Madrider Museums ausgeben möchte. Beide Bildnisse sind indessen ganz verschieden. Von einer Kopie kann also ebenfalls hier keine Rede sein. Allerdings

*) Die Nrn. sind nach dem neuesten englischen Cataloge (1871) angegeben, in welchem eine durchgehende Numerirung durchgeführt ist. Die eingeklammerte Nr. bezeichnet die am Bilde angebrachte.

hat die (spätere) Inschrift einen Fehler, aber dieser liegt nicht in „Philippi IV.“ sondern in „Maria Anna,“ während Herr Marggraff sonderbarer Weise das Umgekehrte vermuthet. Er denkt an Maria Anna, Tochter von Philipp III., die dann etwa um 1611 gemalt sein müsste, und bringt so ein schon vor Velazquez in der Art des Velasquez gemaltes Bild heraus.

Die grösste Bereicherung haben offenbar die altkölnischen und niederrheinischen Schulen erfahren. Ihr gehören unter andern an: die Geburt Christi Nr. 1336 (744), Maria im Nelkenhaag Nr. 1337 (745), Maria auf der Mondsichel Nr. 1286 (694), Maria als Schützerin der Kirche Nr. 1351 (759). Ueberhaupt ist in der Pinakothek die niederrheinische Malerei in ihrer Entwicklung bis Barth. Bruyn so gut wie vollständig vertreten. Und noch dazu, wenn man sich erinnert, dass nicht blos die im Catalog dieser Schule zugewiesenen Bilder ihr angehören, sondern auch, dass noch verschiedene unter falschen Bezeichnungen sich verbergen, so die Nr. 85, 86, 87 und 90, *Geraert van Haarlem* genannt Nr. 91, *Engelbrechtsen*, und andere mehr.

Auf der Verkündigung Mariä Nr. 681 (89 Cab.) erblickt man über der linken Hand des Engels nebenstehendes Zeichen; ob dies blos eine gleichgültige Verzierung oder das Zeichen des Malers ist, kann ich nicht angeben. Die Anbetung der Könige Nr. 683 (91) hat A. Michiels in der neuesten Aufl. seiner Histoire de la peinture Flamande dem *Pieter Aertsen* zuweisen wollen, da ihm die Bezeichnung HENRICVS BLESIVS F. eine apokryphe schien. Auf diese Bezeichnung ist freilich wenig zu geben, indessen hat *Herri met de Bles* sein Zeichen angebracht, nämlich das Käuzchen, das rechts in der Mitte des Bildes im Schatten des gothischen Bogens sitzt. Allerdings ist es sehr schwer zu finden, so dass es auch der Catalog nicht bemerkt hat.

Unter dem stolzen Namen *Dürer* erscheint unter Nr. 1367 (775) eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, die auch mit einem — aber unächten — Monogramm versehen ist. Dass der Catalog dieses Bild anstandslos als Dürer bezeichnet, gereicht der Pinakothek nicht eben zur Ehre, denn es ist ein ganz mittelmässiges, viel späteres Machwerk. Mit Recht dagegen ist zu der Beweinung Christi, Nr. 94, ein Fragezeichen beigefügt, denn in dieser ist die Malerei zu stumpf für einen Meister wie Dürer, der sich von seinen Formen scharf und genau Rechenschaft zu geben pflegt. Wie es mit demselben Vorwurf in der Morizkapelle zu Nürnberg (Nr. 64) steht, in dem ich Dürer's Hand nicht zu erkennen glaubte, will ich nicht mit Bestimmtheit behaupten, da ich eine genaue Untersuchung leider immer versäumt hatte. Dass aber die beiden Madonnen der Augsburger Galerie (668. 669.) nicht von Dürer herrühren,

scheint mir gewiss, und ich glaube, dass diese Ansicht auch von Andern wird getheilt werden, wenngleich ich bis jetzt noch nie die Meinung eines Kunstforschers darüber vernommen habe. Dass auch die Nrn. 720 (128 Cab.) und 753 (161) nicht von Dürer herrühren und die Nr. 715 (123) und 719 (127) blos unter seiner Leitung ausgeführt wurden, ist schon öfter bemerkt worden.

Bei Nr. 738 (146 Cab.) dem Bildnisse des M. Schongauer kann sich Herr Prof. Marggraff noch nicht von der Richtigkeit der His'schen Beweisführung (im Archiv für zeichnende Künste von 1867), dass der Maler im J. 1488 gestorben sei, überzeugen, allein ich glaube ganz mit Unrecht. Man kann nicht gut anders schliessen, als dass der Schreiber sich in seinem Gedächtnisse geirrt oder einen Schreibfehler begangen habe. Der Zweifel Woltmanns, ob auch wirklich 1499 zu lesen sei, ist ganz unberechtigt, da die beiden 9 des Originals, nicht des Facsimile's, an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Diese Jahreszahl trägt unverkennbar dasselbe Gepräge wie die andere Schrift, so dass die Vermuthung des Herrn His, sie könne später etwa ergänzt worden sein, sich als ungegründet erweist. Eher vielleicht wäre anzunehmen, dass schon in früher Zeit die ursprüngliche Schrift mit einer neuen übergangen worden sei, wobei der Irrthum entstand; indessen ist auch diese Vermuthung eine willkürliche, so lange nicht unverkennbare Spuren einer andern Schrift nachgewiesen sind. Ich habe keine entdecken können.

Prof. Marggraff erklärt das „vō hēr" durch „von hier"; das indessen widerspricht aller Analogie. Deuten wir diese Stelle als „des geschlechtz von Hern", so begehen wir keinen Verstoss wider die Analogie und werden zu der Vermuthung geführt, dass Schongauer einem Herrengeschlecht angehörte und wohl ein Abkömmling der Patrizierfamilie der Schongauer zu Augsburg gewesen. Dass *Burgkmair* wirklich der Schreiber dieser Zeilen war, daran zu zweifeln, haben wir keinen genügenden Grund, denn er konnte im J. 1488 recht gut Schongauer's Schüler sein, und die Schreibart wiederspricht nicht dem Augsburger Gebrauche. Indessen sind auf dem Zettel gerade die Buchstaben „bu" durchaus nicht mehr vollkommen deutlich; in dieser Hinsicht ist das Facsimile, das Herr His seinem Aufsatze beigegeben, ungetreu. Die Jahreszahl auf der Aussenseite ist doch wol 1483 zu lesen?

Bei Nr. 698 (97 Cab.) hat der Catalog die in meiner Erstlingsarbeit (Zeitschr. f. bild. Kunst. II. 41) ausgesprochene Meinung angenommen, dass das Gemälde von dem Monogrammisten I AA H herrühre. Diese ist mir indessen seitdem zweifelhaft geworden. Dass die fraglichen Holzschnitte von dem Amsterdamer Maler *Jacob Cornelisz*

van Oostzanen herrühren, unterliegt keinem irgendwie begründeten Zweifel; so lange man nicht Beweise gegen die Angaben van Mander's und Mommart's hat, darf man diese auch nicht willkürlich ausser Acht lassen und in Zweifel ziehen. Das M der Bezeichnung scheint in die Gattung der damals so gebräuchlichen sogenannten Handmarken zu gehören, bei denen die Figur eines Kreuzes in irgend einer Lage oder Verbindung nicht zu fehlen pflegt; das A dürfte Amsterdam als den Wohnort des Künstlers bezeichnen, also etwa Jacobus Amstelodamus. Noch der etwas spätere Cornelis Anthoniszoon zeichnete sich C A T, eine Deutung, die durch den vollen Namen des Malers auf dem Holzschnitt-Plan von Amsterdam und dem Abendmahl des Herrn (Bartsch 1), welcher letztere durch die untenstehende Verse als Werk das „Viri clari Cornelij Antonij" bezeichnet wird, unzweifelhaft geworden ist. Vrgl. Passavant Peintre-Graveur III. 24. und 30, und Ottley, Notices of Engravers, 1831, bei Antonisze.

Dass unter der grossen Menge *Rubens'scher* Gemälde auch solche vorkommen, die nicht von ihm selbst ausgeführt wurden, ist ganz begreiflich; jedoch lässt der Catalog den grossen Namen selbst solchen Werken, für welche Rubens nicht einmal im Allgemeinen verantwortlich gemacht werden kann, oder Copien wie bei den Nrn. 277 (S.), 1307 (715), 885 (293 Cab.), 921 (329), 922 (330) und anderen mehr. Dass er auch u. A. bei den Nrn. 901 (309), 908 (316) [auch bei Nr. 909 (317)? Leider hängt es zu hoch] nicht für die Ausführung verantwortlich gemacht werden kann, scheint mir sicher anzunehmen.

Auch bei seiner Schule (im weitern Sinne) herrscht Verwirrung. So ist das sicher von einem vlämischen Maler herrührende Küchenstück Nr. 1391 (799) auf den Namen *J. R. Byss* getauft, obwohl dessen Manier eine nur irgend denkbar verschiedene war, wie man sich aus den ächten Bildern in Schleissheim überzeugen kann. Das Inventar hat mit diesem Namen einen schwer begreiflichen Irrthum begangen. Die Ansicht einer Gemäldegalerie von *Gonzales Coques* Nr. 308 (S.) wird unter dem Namen *W. Sch. van Ehrenberg* aufgeführt. Dass auf den ausgestellten Bildern verschiedentlich die Namen der Maler bemerkt sind, berechtigt noch nicht zu dem Schlusse, dass 8—9 Künstler an dem Einen Bilde gemalt haben; sonst müsste man auch z. B. die Brüsseler Galerie von D. Teniers von allen Künstlern, deren Namen auf den Bildern sich vorfinden, ausgeführt sein lassen. Wir haben es hier, glaube ich, mit dem Werke Eines Malers zu thun, da das Ganze durchaus einen einheitlichen Eindruck macht. Dergleichen Gemäldeansichten kommen ja auch anderweitig vor, so von D. Teniers, Frans Francken u. A. Wir lernen hieraus den Gon-

zales als einen Pasticciomaler kennen, der dem Teniers nicht viel nachzugeben braucht. Der herrschenden Meinung, das Gonzales Coques spanischer Abkunft gewesen sei, kann ich doch nicht recht beitreten. Möglich ist es allerdings, aber man darf nicht ausser Acht lassen, dass es in den Niederlanden eine Sitte war, sich französisch, spanisch und italienisch zu taufen. Als Gonsael Kocx erscheint er im Antwerpener Liggere von 1626—27, und sein Vater kommt bei der Taufe des Sohnes vor unter dem Namen Peeter Willemszen Coc, wovon Kocx der Genitiv zu sein scheint, d. h. Sohn des Koches (Kok). Der Name Kok in allen Variationen als Cock, Coecke, Couck, Kock, Cockx, Coeckx, Cockxyen etc. findet sich sehr häufig in dem Register der Liggeren, herausgeg. von Th. Rombouts und Th. van Lerius; er ist ein ächt niederländischer. Das weibliche Bildniss Nr. 870 (278 Cab.) trägt ein aus AVD zusammengesetztes Monogramm, nebst anno 1629, das eine spätere Hand durch den Namen „Fris" erklärt hat. Wir haben es hier mit dem holländischen Bildnissmaler *Adriaen de Vries* zu thun, aber nicht mit *Abraham Diepenbeck*, wie der Catalog meint. Auch Mündler hat in dem genannten Aufsatze S. 373 die Autorschaft des Diepenbeck abgelehnt.

Die beiden *J. D. de Heem* Nr. 177 und 188 haben gleiche Grösse und sind demnach als Gegenstücke gemalt. Auf Nr. 177 steht hinter dem Namen noch eine Jahreszahl, deren Entzifferung vielleicht durch eine genaue Untersuchung, wenn das Bild von der Wand abgenommen ist, gelingen könnte. Die Früchte auf dem grossen Familienbilde, das der Catalog *Frans Hals* benennt, Nr. 311, haben viel von der Manier des *Frans Snyders*, doch will ich dies nicht mit Bestimmtheit aussprechen. Zuverlässig aber hat dieser kühne Maler nichts mit den Thieren auf Nr. 825 (233 Cab.) zu thun, welche der Catalog von ihm gemalt sein lässt, während sie doch aufs Deutlichste die „geschriebene" Behandlung des *Jan Brueghel* verrathen.

Unter der spanischen Schule erscheint ein Bildniss eines Edelmannes mit einem Hunde Nr. 384 (S.) als *Ant. de Pereda,* jedoch mit Fragezeichen, da der Catalog mehr an den ältern *Fr. de Herrera* denken zu dürfen glaubt. Jedoch ist die Manier der vlämischen Schule des 17. Jahrh. nicht zu verkennen; auch der Maler dieses Bildes hat den Einfluss des Rubens erfahren.

Mit dem Namen *A. Waterloo* hat der Catalog kein Glück gehabt. Die Aechtheit der Bezeichnung auf Nr. 1375 (783) ist angefochten und mir selbst mit der Zeit zweifelhaft geworden, und Nr. 210 (S.) ist in jeder Beziehung von der Kunstweise der Radirungen, die bei der Beurtheilung der Gemälde Waterloo's als Muster dienen müssen, verschieden. Auf Nr. 1409 (817) las ich — salvo meliori — den Namen *Schendel.*

(oder *Scheyndel.*) Ob wir hier denselben Künstler vor uns haben, der in Terwesten's Catalogus van Schilderyen (III. Theil zu Hoet) als *Jan van Schendel* vorkommt? Daselbst erscheint auf S. 527 Nr. 106 „Een Landschap, door Jan van Schendel, hoog 29″ br. 41″, verkauft zu 12 holl. fl. 5 Stüber. Zynde een Maaneschijn, en op de tweede grond een Stadt, zeer natuurlijk op paneel geschildert"; und auf S. 683 Nr. 62 „Een Land- en Bosagtig Landschapje door J. van Schendel 10 fl. 10 st." Oder ob dies eine Verwechselung mit *Gillis van Scheyndel* ist? Ich muss diese Fragen unentschieden lassen. Jedenfalls war der Maler unseres Bildes kein specieller Genremaler, wie *Barend van Schendel* oder *Schyndel,* den man vielleicht auch für die Landschaften J. v. Schendel's verantwortlich gemacht hat; die Figuren in dem Bilde sind recht steif und ungeschickt gemalt. Was wir von der Behauptung des Cataloges, dass Waterloo den Rembrandt zum Vorbild genommen, zu halten haben, beweist der Umstand, dass er bereits im J. 1619 als „Antoni Waterloo, Landschapschilder" in die St. Lucasgilde zu Utrecht eingeschrieben ward. Danach scheint er gegen Ende des 16. Jahrh. geboren; seine Bilder müssen den Stempel dieser Periode an sich tragen, sonst sind sie als unächt zurückzuweisen. Das vom Catalog aufgenommene Geburtsjahr 1618 ist also zu streichen. Vgl. Kramm, Levens en Werken u. s. w. S. 1830.

Nr. 330 hat Mündler mit Unrecht für einen *A. Pynacker* ausgegeben. Das Bild trägt die Bezeichnung *JBoth fe* (J und B verschlungen), der Bezeichnung auf Nr. 178 ganz ähnlich, nur das auf dem letzteren noch 1650 beigefügt ist. Der Catalog erwähnt diese Inschriften nicht. Beide Bilder zeigen überhaupt die gleiche Behandlung; die Figuren sind von *Andries Both.*

Ueber verschiedene von Dürer's Kunstweise mehr oder weniger direkt beeinflusste Künstler der Schleissheimer Galerie habe ich in der Zeitschr. für bildende Kunst II. 245 gehandelt. Die daselbst erwähnte Pietà von *A. Altdorfer* ist nunmehr unter Nr. 1368 (776) in der Pinakothek aufgestellt; Herr Prof. Marggraff ist der von mir vorgeschlagenen Benennung beigetreten. Der erwähnte Christuskopf (Nr. 1215, im neuen Schleissheimer Catalog von 1870 Nr. 178), den ich für einen *Hans Scheufelein,* jedoch wegen der damals ungünstigen Stelle nur vermuthlich, gehalten hatte, ist an einen bessern Platz gekommen, und ich kann nun mit Sicherheit diesen Meister darin erkennen. Der neue Catalog weist ihn auch demselben zu; leider aber hat er meine übrigen Bemerkungen in dem genannten Aufsatze nicht berücksichtigt. So erscheinen noch immer der *Michael Ostendorfer* Nr. 442 (früher 1251) als *Ottavio Mascherino* und Nr. 122 (früher 1223) als Scheufelein, während die diesem angehörigen Bilder

Nr. 72 und 73 (früher 1176 und 1180) noch als „unbekannt“ verzeichnet sind.

Einen seltenen Reichthum besitzt diese Galerie an Werken des unvergleichlichen Antwerpener Meisters *Adriaen Brouwer*, so dass man sich fast wundern muss, wie ein Bild von ihm (Rauchende Bauern) als *H. Zorg* (Nr. 303 obere Abtheilung) erscheinen konnte. Brouwer's Behandlung schliesst sich aufs Engste der Rubens'schen Manier an, er dürfte ebenso gut wie David Teniers, Tilborgh, Ryckaert u. A. für einen Vlamen zu halten sein. Das sind seine Verwandte; mit der Gruppe der holländischen Genremaler, wozu er sonst jedenfalls gehören müsste, hat er nichts zu schaffen. Er war ein ganz origineller Künstler und starb in der Blüthe seiner Jahre; ist es da zu verwundern, dass die Sage geschäftig war, je weniger sie von ihm wusste, desto mehr sein Bild mit allerlei Erzählungen auszuschmücken? Bei Brouwer ist es dringend geboten, auf die ersten und archivalischen Quellen zurückzugehen, um ihn von den Phantasiegebilden zu befreien und an die Stelle märchenhafter Anekdoten schlichte, aber zuverlässige Daten, zu setzen.*)

Auch sonst ist die Menge falscher Benennungen in dem Cataloge überwältigend, selbst wo ächte Bezeichnungen noch auf den Bildern zu lesen sind. So finden wir bei Nr. 276, Mondlandschaft, bez. *R. Camphuysen***), den Namen *Theodor Camphuyzen* angegeben. Nr. 395 ist bez.: RomBovt, ein Werk des holländischen Landschaftsmalers *Rombout* oder *Rombouts*, aber nicht des vlämischen Historienmalers *Theodor Rombouts*, den der Catalog dafür verantwortlich macht. Zur Entschuldigung und um Missdeutungen zu vermeiden, muss aber bemerkt werden, dass das Verzeichniss sich an das Inventar gehalten hat, ja, wie man sagt, bei der ersten Auflage daran halten musste. Als ein Beispiel, wie sich die Bezeichnungen fortschleppen, muss der Seesturm von „*Wilhelm Voies*“ Nr. 343 (untere Abtheilung) betrachtet werden, wenn dies Bild dasselbe

---

*) A. Brouwer kam 1631—32 in die Antwerpener Gilde und starb daselbst nach gütiger Mittheilung von Th. van Lerius im Anfange 1638 in der Blüthe seiner Jahre. Ohne Zweifel fällt in diese 7 Jahre die Entwicklung seiner Kunst und der zwingende Einfluss der gewaltigen Kunstweise des Rubens, wenn er nicht vielmehr im Atelier des Rubens selbst den Grund zu seiner Malweise gelegt hat. In seinen reifsten Erzeugnissen kann man ihn geradezu den Rubens im Kleinen nennen.

**) Ich benutze die Gelegenheit, um zu bemerken, dass die Landschaft Nr. 262 auf der Münchener Ausstellung von 1869 nicht wie im Cataloge steht: D. Camphuysen, sondern G. Camphuysen bezeichnet war, also wohl von Govert oder Godefridus Camphuizen, der am 4. Juli 1674 begraben wurde. Raphael war sein Bruder und wurde am 6. Juni 1691 begraben. Von ihm wird das Schleissheimer Bild herrühren. Westrheene, Paulus Potter. 1867. S. 117 und 118.

ist, welches in dem in meinem Besitze befindlichen handschriftlichen Catalog der herzogl. Zweibrücken'schen Sammlung als W. Voiest erscheint. Damit der geneigte Leser nicht etwa an die Existenz eines bisher unbekannten Malers glaube, will ich auch die Deutung des Räthsels hersetzen: es ist nämlich W V DIEST, d. h. *Willem van Diest*, zu lesen. Das D sieht allerdings einem O sehr ähnlich.

B. Lotding, holländischer Früchtemaler in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. Von ihm besitzt die Galerie unter Nr. 376 (obere Abtheilung) ein recht gutes, mittelgrosses Bild. Auf einem mit graublauem Tuche bedeckten Tische steht eine Schüssel, darauf Trauben und andere Früchte, und ein Muschelbecher. Neben der Schüssel links ein Weinrömer, rechts eine schwarze Traube und anderes Obst. Hintergrund eine Mauer, links durch ein vergittertes Fenster mit Ausblick ins Freie durchbrochen. Rechts unten am Tischrande bez.: B. Lotding 1672. Füssli, im Künstlerlexikon II, nennt einen Früchtemaler *Loeding*, den er, doch wohl ohne jeden triftigen Grund, für einen Schweden hält. In Terwesten's angeführtem Catalogus kommt auf S. 14 Nr. 64 ein „Fruitstukje door H. Loding" vor, das bei der Versteigerung 10 holl. fl. 5 st. einbrachte. Sollte darunter unser B. Lotding zu verstehen sein? Bei der Ungenauigkeit der Katalogbenennungen könnte man es vermuthen.

Wilhelm Schmidt.

Untersuchung der Frage, wann Hans Holbein der Aeltere Augsburg verlassen hat. — Einiges über Sigmund Holbein und den Urheber des Sebastiansaltares.

Dass Hans Holbein der Aeltere seine Vaterstadt in spätern Jahren auf längere Zeit verlassen, darüber besteht Gewissheit, streitig aber ist der Zeitpunkt, wann dieses geschehen. Zwei verschiedene Meinungen haben sich hierbei geltend gemacht. Die eine, die Ed. His, der sich neuerdings wieder so grosse Verdienste um Holbein erworben, in dem letzten Hefte der Jahrbücher für K.-W. verfocht, tritt für 1514, die andere von Dr. Chr. Meyer, dem Archivar der Stadt Augsburg, für 1517 in die Schranken. Untersuchen wir nun die verschiedenen Punkte, die für oder wider sprechen! Wir kommen zu dem Schlusse, dass auf Seite Meyer's durchaus die Wahrscheinlichkeit liegt. Herr His fand in den Augsburger Steuerverzeichnissen in den Jahren 1514, 15 und 16 unsern Maler zwar noch als pflichtig und in seiner frühern Behausung aufgeführt, ohne aber dass sein Betrag als bezahlt verzeichnet wäre, er schloss also daraus, dass Holbein damals Augsburg verlassen habe, indem er annahm, die Steuerherren hätten, seine Abwesenheit blos als eine zeitweilige ansehend, drei Jahre lang auf seine Rückkehr gewartet und, als er nicht erschien, ihn dann erst in der Liste der auswärts lebenden Bürger aufgeführt.

Mittlerweile fand Herr Dr. Meyer die verschollenen Augsburger Gerichtsbücher, aus denen hervorging, das Holbein wegen Nichtbezahlung von Schulden in den Jahren 1515 und 1516 Pfändungen unterliegen musste.

10. Mai 1515. Ludwig Smid metzger hat alle recht erlangt ann Holbain maler pro 1 fl.

19. Febr. 1516. Item Hr. Jörg Langenmantel vnnd Hr. Jheronimus Imhoff als Pfleger Warmundt Illsungs geben jr volmacht Hr. Zimbrecht Freyher, das Holbain maler über verfallen Zinss zurechtuertigen nach der stat recht jn der besten Form jngemain verlust vnd zu allem Recht.

12. Nov. 1516. Item Jörg Lotter lederer hatt Alle Recht Erlangt an Holbain maler 32 kr.

Den Wortlaut der beiden letztern Eintragungen verdanke ich der gütigen Mittheilung Dr. Meyer's.

Holbein ist darin nie als abwesend oder an einem andern Orte befindlich genannt, wie es in einer früheren Augsburger Urkunde vom 6. Nov. 1499 hiess: Holbain maler jetzo burger zu Ulm. Der natürlichste und erste Gedanke ist nun der, dass er damals noch am Orte selbst verweilt habe. Allerdings die Möglichkeit, dass seine Abwesenheit vom Gerichtsorte in den Urkunden zu verzeichnen unterlassen worden sei, kann man nicht in Abrede stellen. Unter Umständen konnten auch die Gläubiger, durch die freilich nie genannte Abwesenheit ihres Schuldners beunruhigt, sich an das Gericht wenden, um zu ihrem Eigenthum zu gelangen. Läge nun nichts weiter vor, so könnte man unter der nöthigen Reserve die Hypothese des Herrn His als nicht ganz unmöglich anerkennen. Allein mit dem Jahre 1517 wird auf einmal Holbein nicht mehr in der bisherigen Weise in einem bestimmten Hause, sondern blos am Schlusse des Registers in den Steuerbüchern aufgeführt. Dies berechtigt viel mehr, hier an einen längeren Wegzug zu denken, wenn auch möglicher Weise Holbein nicht die ganze Zeit der Jahre 1514, 15 und 16 in Augsburg anwesend war. Und in der That deutet auch eine Stelle in den Gerichtsbüchern auf einen solchen im Anfange des Jahres 1517, indem nämlich am 12. Januar Sigmund, der Bruder unseres Hans, vor Gericht erscheint und sich ein Zeugniss ausstellen lässt, dass das Verlangen seines Bruders, er solle mit ihm nach „Eysznen" ziehen, ein unberechtigtes sei, und er ihm ein solches Versprechen gar nicht gegeben habe: auf obgenanten Tag ist Sigmund Holbain vor gericht erschienen unnd (hat) im auf sein begern und anruffn ain erber gericht diesen unterschied geben: erstlich das Sigmund Holbain eingeschriben werd das in 4 wuchen den nechsten Hans Holbain sein bruder an Sigmund als er furhielt nit begert hat mit im gen Eysznen zu tziehen laut der urtl für ains. Das „als er furhielt" bezieht sich offenbar auf Hans Holbein. Also dieser hatte, wie es scheint, behauptet, dass Sigmund einen Contract mit ihm eingegangen wäre, in den nächsten vier Wochen mit ihm wegzuziehen. Das „Eysznen" wird passend von Meyer durch Issenheim im Elsass erklärt, wo in der That, wie wir anderweitig wissen, Hans Holbein der Vater sich aufgehalten hatte, um eine „Altartafel" auszuführen. Also genau zu derselben Zeit, wo wir die angedeutete Veränderung in den Steuerbüchern finden, beabsichtigt Holbein nach Issenheim zu ziehen. Und zwar ist noch ausdrücklich beigefügt: „mit im zu tziehen", was

nach der natürlichsten und einfachsten Erklärung so viel heisst, ihn dorthin zu begleiten. Oder hätte etwa Hans Holbein während seiner Abwesenheit von Augsburg eine Zusage Sigmunds erhalten? Schwer glaublich in diesem Falle, dass Sigmund sich um die Erinnerung seines in der Ferne lebenden Bruders gekümmert und sich eine gerichtliche Bescheinigung von dem Ungrunde der Behauptung hätte geben lassen. Oder sollte Hans durch einen Bevollmächtigten dem Gericht haben eine Klage zustellen lassen, Sigmund weigere sich, in den nächsten vier Wochen mit ihm zu ziehen? davon aber wird in der Urkunde nichts gesagt. Offenbar waren aus Issenheim bedeutende Aufträge an Hans H. gelangt. Diesem standen damals seine Söhne nicht mehr zur Verfügung, begreiflich daher, dass er sich an seinen noch in Augsburg weilenden Bruder wandte, er möge ihm bei der Ausführung behülflich sein. Sigmund hatte zugesagt, so behauptete wenigstens Hans, war aber wieder reuig geworden. Der Streit muss arg gewesen sein, weil sich Sigmund gerichtlich vor der Behauptung seines Bruders sichern wollte. Gerade die erfolgreiche Weigerung Sigmund's deutet nicht auf ein Abhängigkeitsverhältniss hin.

Sigmund Holbein hatte eine Geldforderung*) an seinen Bruder; am „aftermontag post Antony 20. Januarius" desselben Jahres lässt er denselben gerichtlich pfänden, er scheint also vor dem Wegzug des Bruders sich seiner Forderung noch haben versichern wollen. Vielleicht hatte er dem Bruder in seiner Noth früher mit Geld ausgeholfen; oder, dieser hatte ihn für Mitwirkung an der Ausführung von Gemälden nicht bezahlt. Jetzt bietet sich auch betreffs der fehlenden Eintragung des Betrages in den Steuerbüchern eine nicht unangemessene Erklärung: Holbein's Vermögensverhältnisse waren in den Jahren 1515 und 1516 in arger Zerrüttung. Konnte er seine übrigen Schulden nicht bezahlen, so wird er auch seinen Steuerbetrag nicht haben bezahlen können.

Auf einige andere Punkte, welche für Holbein's Anwesenheit in Augsburg in den Jahren 1515 und 1516 sprechen, habe ich schon früher aufmerksam gemacht. Auf sie ist allerdings wenig Gewicht zu legen, mit Ausnahme des Sebastiansaltares, dessen Anfertigung gerade in diese Jahre fällt. Dass er anderswo als in Augsburg bestellt und gemalt worden sei, ist nicht eben wahrscheinlich. Darauf hin, dass Sigmund entweder sehr wenig oder gar nichts an demselben gemalt, deutet der Umstand, dass sich Hans Holbein allein dem Schutze der hl. Elisabeth

*) Hätte etwa gar Sigmund während der Abwesenheit des Hans die Geschäfte der „Firma" Hans Holbein weitergeführt, so ist nicht zu begreifen, warum er sich für seine Schuld nicht längst hätte bezahlt machen sollen.

empfiehlt. Hätte sein Bruder etwa gar den Elisabethflügel allein gemalt so wäre dies nicht zu begreifen. Die Figur des Malers, der zu den Füssen der Heiligen mit Inbrunst betet, ist mit unverkennbarer Absichtlichkeit angebracht und dadurch Hans d. Ä. als Schöpfer des Bildes bezeugt. Man sollte froh sein, dächte ich, wenn man solche Anhaltspunkte hat. Schon früher hatte ich diesen Grund gegen die Urheberschaft des jüngern Hans geltend gemacht; dasselbe gilt gegen Sigmund. Dass man ihn bei dem Erstern missachtete, hat sich gerächt; möge man auch bei Sigmund vorsichtiger urtheilen! Wie würde denn Sigmund etwa seinen Bruder als „Bettler", wie ihn Herr His bezeichnet, in die Gesellschaft der Aussätzigen gebracht haben? Für Hans selbst war eine derartige „Bescheidenheit" am Platze; wie die beiden andern als körperlich des Schutzes Bedürftige, so wollte er sich als der Fürsprache der Heiligen Bedürftigen darstellen. Unter allen Umständen war Hans bei dem Werke selbst anwesend. Denn es liegt für ihn die unverkennbare Skizze nach der Natur vor; wie konnte aber Sigmund im Jahre 1515 seinen zufolge Herrn His abwesenden Bruder nach der Natur zeichnen? das ist eine Ansicht, die ich nicht theile. Die behauptete ausserordentliche Ueberlegenheit des Sebastiansaltares über die andern Bilder des alten Holbein, die seiner spätern Entwicklung angehören, leugne ich durchaus. Der Altar von 1512, den Hr. His ihm belässt, und das Schwartz'sche Votivbild zeigen genau dieselbe Behandlung. In den Werken des alten Holbein macht sich eben eine allmälige Entwicklung geltend, wie man es bei einem denkenden Künstler und zudem in jener Zeit der neuen Anschauungen nicht anders erwarten kann: Wer die Marienbasilika gemalt hat, hat auch den Kaisheimer Altar, die Paulusbasilika, die Schwartz'sche Tafel, den Altar von 1512 und den von 1515 und 1516 gemalt; das ist eine stetige Entwicklung, die man nicht ungestraft zerreissen darf. Zu der sichern Modellirung und allseitigen Durchbildung der Niederländer gelangt er allerdings nie. Ebenso wenig zu einem tiefern Verständnisse der italienischen Kunstbildung. Es mangelt ihm alle schwungvollere, in grossem Stile durchgeführte Composition und die Figuren weisen auch noch in seinen späteren Bildern die deutlichsten Spuren der alterthümlichen Weise auf. Die Renaissancearchitektur und Ornamente sind bei den Altären von 1512 und 1516 sehr äusserlich und missverstanden behandelt. In dieser Hinsicht ist ihm Burgkmair überlegen. Dass Waagen und Andere die ganze Reihe der spätern Bilder Holbein's ihm entzogen und seinem Sohne zuschrieben, ist nur eine gewisse Consequenz, da dieselben unverkennbar zusammengehören; reisst man aber willkürlich Eines aus der Reihe, so brechen alle Stützen zu-

sammen. Waagen, auf dessen Autorität Herr His sich stützt, gilt mir in der strittigen Frage für keine, seit er die Bilder nach Eigner's Vorgange einem Künstler zugeschrieben, der sie gar nicht gemalt haben kann, und die Paulusbasilika um 12 Jahre zu spät angesetzt hatte. Woltmann hat gewiss Recht, in der bekannten Gruppe auf der Paulusbasilika das Bildniss des Vaters und seiner beiden Söhnchen zu erblicken; mit dem auf den Elisabethflügel hat es Aehnlichkeit und der eigenthümliche Haar- und Baartwuchs ist der gleiche, das kann kein Zufall sein.*) Die Richtigkeit der Tradition hat dadurch eine weitere Stütze erhalten. Und diese Gruppe wollte Waagen wegen des „gelben Tones“ dem Sohne zuschreiben! Wenn irgend etwas auf dem Bilde, so hat der alte Holbein aller Voraussetzung nach diese Familiengruppe selbst gemalt und nicht einem Gehülfen überlassen. Herr His spricht von einem Abhängigkeitsverhältniss Sigmund's zu seinem Bruder. So begreiflich es ist, wenn in Jünglingsjahren Sigmund**) als

*) Nach dem Aussehen der beiden Bildnisse scheint Holbein gegen 1466—1467 geboren. Freilich sind dergleichen Gründe allein immer sehr unsicher. Ich selbst lege wenig Gewicht darauf. Ebensowenig, ob er dem hl. Sebastian nicht etwa die Züge Sigmund's gegeben. Durch eine sorgfältige Vergleichung dürfte es vielleicht gelingen, die Bildnisse der ganzen Holbeinschen Familie zu finden.

**) Die „Pfleg Holbains“ geht von 1477 an zuerst bis 1483 im „Salta zum Schlächtenbad“ mit dem Vater und der Mutter; noch in demselben Jahre erscheint sie dann mit demselben Steuerquantum im „untern Schlachthaus“, wo (später wenigstens) ein gewisser Wagner als Vormund bezahlt. Der Ausdruck: patter eius vom Jahre 1480 deutet darauf hin, dass blos für ein Kind bezahlt wurde. Michel Holbein scheint 1483 verstorben zu sein, denn der Ausdruck unter der Rubrik Salta: P. Holbains dt. Peter mair an der 1 p. (d. h. an der 1. pagina des Steuerbuches zu finden) deutet darauf hin, dass damals bereits ein Anderer für den kleinen Holbein bezahlte. Mit dem Jahre 1503 verschwindet im untern Schlachthaus die „P. Holbains Kind“ und es tritt dafür im folgenden Jahre Sigmund bei seinem Bruder als Steuerzahler auf. Aller Wahrscheinlichkeit nach also ist er es gewesen, für den bis dahin bezahlt worden war. Warum gerade bei ihm diese Steuer erhoben wurde, ist leider nicht angegeben, vielleicht war ihm schon von der Geburt an eine Summe, ein Legat oder dergl. zu Theil geworden. Er scheint im Jahre 1503 volljährig geworden zu sein; wenn wir annehmen, dass er 1477, wo er zuerst erscheint, geboren wurde, so vollendete er dazumal sein 25. Jahr, was mit der Volljährigkeitsbestimmung des römischen Rechtes übereinkommt. Der Ausdruck „Pfleg Holbains Kind“, der gerade in den 5 letzten Jahren gebraucht wird, bedeutet schwerlich die Pflege für einen erwachsenen Mann. Als solcher hätte auch Sigmund gar keiner Vormundschaft bedurft. Nach dieser Berechnung wäre Sigmund in einem Alter von etwa 63 Jahren verstorben. Dies dünkt mir durchaus als die natürlichste Annahme. Allerdings ist das Zunächstliegende nicht immer das Richtige. So lange aber kein anderer dagegen sprechender Grund vorliegt, haben wir kein Recht, eine gezwungenere Annahme vorzuziehen.

Geselle seines Bruders arbeitete, so unwahrscheinlich wird dies für später. Warum sollte er nicht danach gestrebt haben, als Mann von der Abhängigkeit von seinem Bruder loszukommen und sich ein eigenes Geschäft zu gründen, wenigstens damals, nachdem er im Jahre 1509 sich von seinem Bruder getrennt und eine besondere Wohnung bezogen hatte? Es muss ihm besser gegangen sein als seinem Bruder, weil er keinen Pfändungen unterlag und selbst nach seinem Wegzuge seine Steuern bezahlte. Wie können wir nur einen Künstler für Bilder verantwortlich machen, der sich auf ihnen nie nennt, die vielmehr consequent den Namen eines Andern tragen? War Sigmund ein gemeinschaftlicher Besitzer der Werkstatt, und hatte gleiche Rechte, wie Hans (das ist eigentlich, das gemeinschaftliche Arbeiten der Brüder angenommen, das Wahrscheinliche) so ist unbegreiflich, warum sich sein Bruder allein als Urheber der Gemälde nennt. Die Thatsache, dass von Sigmund trotz seiner ziemlich langen Wirksamkeit (von 1503 oder noch früher bis 1540), so gut wie nichts bekannt ist, könnte darauf hindeuten, dass er sich vielleicht nur wenig mit Staffelbildern, sondern mehr etwa mit Decorationsmalerei, Bemalung von Schildern, Fassen von Bildwerken und dergl. beschäftigt haben wird. In der Werkstätte des Bruders wurden wohl auch derartige Arbeiten verlangt, wofür dann vielleicht Sigmund eintrat. Dass er auch ein Oelbild malen und darin seinem Bruder zur Hand gehen mochte, schliesst das Andere nicht aus. Ich muss dies dahin gestellt sein lassen. Denn es ist ja auch möglich, dass von ihm noch Kunstwerke unter der Masse des Unbekannten stecken. Man möge uns aber darunter Bilder wie den Sebastiansaltar zeigen. Wie bestimmend auf Sigmund die Kunstweise des Bruders wirke, ersieht man aus der Maria mit dem Kinde (Burg zu Nürnberg), das in von rechts nach links geschriebenen Buchstaben die Bezeichnung S. HOLLBAIN M (?) erkennen lässt. In ähnlicher Weise gemalt ist die kleine Maria in der Morizkapelle zu Nürnberg, die inschriftlich die Bez.: HANS HOLBON 1499 (?) auf der Blumenvase trägt. Ganz ebenso (gleichfalls auf der Blumenvase) bezeichnete sich Hans Holbein auf dem englischen Gruss des Kaisheimer Altars (Pinakothek, Säle Nr. 41): HANNS HOLBON. Herr His hält wegen der nahen Verwandschaft auch das Bild der Morizkapelle für eine Arbeit Sigmund's. Es ist jedoch, glaube ich, nicht gestattet, ein Werk, zumal ein kleines, wobei er keine Hülfe brauchte, einem Künstler abzusprechen, dessen Namen es trägt, so lange man nicht nachweist, dass er es gar nicht gemalt haben kann. Wo käme man denn sonst hin in der Kunstgeschichte? Die Neigung in Folge subjectiver Anschauungen das Folgerichtige und Thatsächliche zu missachten, hat schon viel Unheil angerichtet! Wie es mit dem subjectiven

Belieben steht, würde durch eine Probe gut zu beweisen sein. Man führe nur einmal eine Anzahl von Kunstkennern, Jeden einzeln und ohne ihm von der Meinung des Andern etwas mitzutheilen, vor ein beliebiges grösseres Gemälde, etwa die Paulusbasilika, und fordere sie auf, über die verschiedenen Theile ein Urtheil abzugeben, welche Hände bei ihnen zu unterscheiden seien. Ich bin überzeugt, dass bei der Zusammenstellung ein babylonisches Sprachengewirr ertönen würde. Wer natürlich die Hand des Sigmund in den Bildern des Bruders mit Bestimmtheit herauszufinden weiss, dem kann nicht erlassen werden, auch die des Kriechbaur, des Ambrosius, jüngern Hans und anderer etwaiger Gehülfen zu bezeichnen. Ich glaube aber nicht, dass das Kunsturtheil der Gegenwart bis zu diesem Punkte gelangt sei, und gestehe, dass ich wenigstens einen solchen Scharfblick nicht besitze. Ich begnüge mich, wo ich Theile finde, die mit besonderer Sorgfalt behandelt sind, vor allem die Hand des leitenden Künstlers selbst zu vermuthen und ihn principiell für die Gemälde verantwortlich zu machen, die er mit seinem Namen bezeichnete. Herr His spricht freilich von der „unverkennbaren" Hand des Meisters. Wer bürgt ihm aber, dass das, was er dafür ansieht, nicht etwa von einem Andern herrühre? Zumal wenn angeblich die bessern Partien von einem Künstler herrühren, der sich bis in sein reifstes Alter mit der Abhängigkeit von einem ihm sehr untergeordneten begnügt haben soll?

Sollte es erlaubt sein, von dem gefälligen, fein behandelten Nürnberger Bildchen Sigmund's sofort einen Schluss auf die grossen Altäre der hl. Paulus und Sebastian zu machen? Das dünkt mir gerade so, als wenn man von einem der kleinen fein behandelten Bildchen Altdorfer's den Schluss ziehen wollte, dieser habe auch die „Vier Apostel" Dürers gemalt. Etwas Anderes ist es, ein kleines Madonnenbild im Anschluss an die Typen des Bruders und vielleicht unter dessen Augen malen, als jene grossen Altargemälde entwerfen und ausführen. Warum nicht gerade so gut aus dem Bildchen der Morizkapelle auf Hans als Urheber schliessen? Ich selbst würde aber Letzteres nie gewagt haben; sondern ich schliesse aus den Bildern von 1504, 1508 (Schwartz) und 1512, worin sich der Fortschritt des Meisters über die Madonna der Morizkapelle in der breiteren Auffassung und volleren Form zeigt, auf den Urheber des Sebastiansaltares. Gar nicht denkbar, dass der nach Herrn His dem Hans weit überlegene Sigmund sich mit einer Abhängigkeit von diesem begnügt haben sollte; gar nicht denkbar, dass ein Künstler, dem bereits im Anfang seiner Laufbahn die „entschieden geistigere Auffassung" und

die „feinere Durchbildung" in der Paulusbasilika*) verdankt wird, der ein Werk von der Bedeutung wie den Sebastiansaltar, mit oder ohne Mittelbild, malt, und dem noch 24 Jahre der Entwicklung und Thätigkeit offen stehen, nicht zu einem Rufe und einem Einflusse gelangt wäre. Ein solcher Künstler konnte nicht unbekannt geblieben sein und unter dem Namen seines Bruders, den er noch dazu um 16 Jahre überlebte, verschwinden. Er hätte doch wohl zu einem ausgebreiteten Rufe auch ausserhalb seines Aufenthaltsortes gelangen müssen. Und noch dazu, wenn wir bedenken, dass Sigmund's Wirksamkeit in eine schon sehr vorgerückte Periode fiel, bloss drei Jahre weniger als sein Neffe, neun Jahre aber länger als Burgkmair, zwölf als Dürer. War er wirklich ungleich bedeutender als sein Bruder, so wäre seine Vergessenheit nicht recht zu begreifen. Durch seine Bescheidenheit etwa diese Thatsache zu erklären, geht darum nicht an, weil wir nicht wissen, ob er wirklich bescheiden war, und uns aus seinem häuslichen Leben eben nur der Streit mit seinem Bruder, seine Auspfändung desselben und sein Testament bekannnt sind. Nicht jeder Maler den man in Urkunden auffindet, war ein grosser, und Bestellungen erhielten auch sehr mittelmässige. Dass sich auch noch Werke anderer Augsburger Maler, wie *Leonhard Fendt, Gumpolt Giltlinger, Hans Knoderer***) u. A., besonders in dem reichen Schatze des bayerischen Staates, finden, ist nicht zu bezweifeln; aber die Umschau hat noch keine bedeutenderen zum Vorschein gebracht als die Hans Holbein's und Burgkmair's.***)

---

*) Die Paulusbasilika gewährt ein interessantes Beispiel der Thatsache, auf die Woltmann mit Recht Gewicht gelegt hat, dass man bei der Beurtheilung der Gemälde den Preis in Rechnung zu ziehen habe. Für die Paulus- und die Santa-Crocebasilika erhielten die Maler 187 Gulden; einer davon also wohl gegen $93^1/_2$ Gulden. Für das Walther'sche Epitaph erhielt Holbein bloss 54 fl. 30 kr., für die Marienbasilika 60 fl. Begreiflich, dass Holbein alle seine Kunst aufbot um die reiche Bestellerin, V. Welser, zu befriedigen. Dass er etwas auf die Tafel hielt, beweisen sein Bildniss mit den Söhnen und die volltönende Inschrift auf dem ehemaligen Rahmen: Praesens opus complevit Johannes Holbain Civis Augustanus. Leider sind einige Partien durch Retouchen und Lasuren stumpf geworden.

**) Hans Knoderer stand in den Diensten des Kaisers Maximilian. Im Jahre 1508 hatte er sich nach Speier begeben, um den „Künig Rudolffen abzumallen." In dem Belvedere zu Wien befinden sich verschiedene kaiserliche Familienbildnisse, die dem Matth. Grünewald zugeschrieben werden, jedoch eher die Hand eines der schwäbischen Schule nahestehenden Meisters verrathen. Sollte Knoderer etwa der Maler sein? Es sind mir auch verschiedene andere Bildnisse vorgekommen, die von derselben Hand zu sein scheinen. Leider fehlt uns zur Bestimmung des Meisters der genügende Anhalt.

***) Aus Burgkmair's Werken möchte ich endlich einmal die Maria mit dem Kinde,

Es ist an der Zeit, glaube ich, an der Hand bestimmter Thatsachen die Holbeinfrage zu betrachten. Man hätte nie übersehen sollen, dass die angebliche Verschiedenheit des Mittelbildes von den Flügeln des Sebastiansaltares die Folge neuer Uebermalungen und Firnisse ist.*) Ich glaube, dass Herr His bei der Beurtheilung des Bildes zu sehr unter dem Einfluss einer bestimmten Hypothese gestanden hat. Erst fand er den ganzen Sebastiansaltar als unmöglich von der Hand des Hans, dessen Kunstweise eine weit unentwickeltere sei, hernach wurde ihm das Mittelbild, das eben auch die vollern Formen zeigt, die schon im Altar von 1512 sich bemerklich machen, zugeschrieben. Wer ein anschauliches Beispiel sehen will, wie sich Künstler in ihren spätern Jahren verändern können, betrachte die Arbeiten Burgkmair's; hier ist ein noch bedeutenderer Unterschied, und doch haben wir kein Recht, ihm die frühern wegen der spätern oder die spätern wegen der frühern abzusprechen.**)

Auf die Mittheilung Herrn Dr. E. Förster's, dass die Bezeichnung Hans Holbein's auf dem alten Rahmen gestanden, hatte ich Herrn His

---

von Heiligen und Engeln verehrt, Berliner Museum Nr. 597 a., von Jörg Breu und die beiden Brustbilder des Herzog's Wilhelm IV. von Bayern und seiner Gemahlin Maria Jacobäa Nrn. 136 und 150 in den Cabin. der Münchener Pinakothek streichen. Die Letzteren gehören vielmehr zu andern im bayrischen Nationalmuseum und Schleissheim, wovon die letztern früher den Namen des bayr. Hofmalers Hans Schwab von Wertingen (Hans Wertinger) führten.

*) Man pflegt bei Gemälden gewöhnlich nach dem jetzigen Aussehen derselben zu urtheilen. Davor ist nur auf's Nachdrücklichste zu warnen, da sich die Farben immer mehr oder weniger durch Risse, Staub, Rauch, Firnisse u. s. w. zu verändern pflegen, nur zu häufig so, dass die ursprüngliche Farbenwirkung auch nicht annähernd zu erkennen ist; die Urtheile vom „goldigen braunen Tone“ eines Meisters; „gelegentlich fällt er in den „silbernen“ zurück;“ charakteristische „graue“ Schatten „schwerer“ Gesammtton beruhen grösstentheils auf allzu raschen Schlüssen. Die Flügelbilder des Sebastiansaltares sind mit einer fleckigen gelben Patina überzogen, die dem Ganzen einen warmen Ton verleiht.

**) Als Curiosum theile ich hier mit, dass in der That Eigner mir gegenüber von dem Christus am Kreuz (Augsb. Galerie Nr. 44, 45, 46, 52, 53) von 1519 trotz der Bezeichnung Joanes Burgkmair Pictor Augustanus Pingebat die Urheberschaft des Thomas Burgkmair behauptete. Der Altar sei zu gut für ihn und von den frühern Werken von 1501, 1502, 1504 etc. zu abweichend. Also genau dieselbe Geschichte, die betreffs des Sebastiansaltares spielt. Hätte Eigner sich darauf capricirt, den Kunstkennern seine Meinung beizubringen, so ist möglich, dass man die Autorschaft Burgkmair's bei diesem Bilde noch heutzutage ebenso bestritte als die Holbein's bei dem andern. Denn das ist wahr, der Altar von 1519 ist noch verschiedener von den frühern Bildern Burgmair's als der Sebastiansaltar von den frühern Holbein's!

aufmerksam gemacht. Holbein pflegte seine Bilder zu bezeichnen; sowohl auf diesen selbst als auf den Rahmen. Da das Sebastiansgemälde selbst nicht den Namen des Meisters trägt, so kann sich derselbe nur auf dem Rahmen befunden haben. Ein solches Hauptwerk bezeichnete der Meister zuverlässig mit seinem Zu- und Vornamen, oder doch der Andeutung desselben, wie er es sonst auch zu thun pflegte.

Nach gefälliger Mittheilung des Herrn His lautet die Stelle, wovon Eigner einen Grossvater abzuleiten suchte, folgendermassen: Item Holbain hat einen Jungen fürgestellt mit Namen Steffan kriechbaur von Bassau (Passau) vnnd Ein Handwerckh hat ein guet geniegen gehabt 1496 Jar. Im folgenden Jahr wiederholt sich dieselbe Einzeichnung. Dies ist der einzige Lehrjunge, der von Holbein verzeichnet ist. Im Jahre 1508 (s. Woltmann I. S. 365) erhielt Holbein's „sun" (Ambrosius?) bei der Anfertigung von Gemälden einen Gulden Trinkgeld. Sigmund wird dabei nicht genannt, was bemerkenswerth ist, da er zu jener Zeit noch bei seinem Bruder wohnte, folglich eher noch der Gehülfe desselben sein konnte, als nachdem er sich von ihm getrennt hatte. Holbein hat vielleicht ausser dem Kriechbaur und wahrscheinlich Sigmund in seinen Jugendjahren, ferner seinen Söhnen, andere Gehülfen nicht gehabt; Ursache davon ist wohl die, dass er wegen schlechter Vermögensverhältnisse sie nicht bezahlen konnte. Bei seinen Bestellungen musste er alsdann je nachdem mit flüchtigerer oder sorgfältigerer Ausführung auf's Thätigste selbst die Hand anlegen. Insbesondere ist dies von dem Sebastiansaltar vorauszusetzen, den ich am wenigsten für ein Atelierbild halten kann. Gerade zur Zeit seiner Anfertigung konnte der Maler selbst geringfügige Schulden nicht bezahlen. Es ist schwer zu glauben, dass er sich damals einen Gehülfen habe halten können. Thomas Freihamer (Woltmann I. S. 346 und 65) arbeitete mit ihm gemeinsam, jedoch vielleicht bloss bei einer speciellen Bestellung.

In das Schriftchen des Herrn His (Jahrb. für K.-W. III. Jahrg. S. 115) hat sich ein Irrthum eingeschlichen. Es ist daselbst nämlich die Rede von dem Datum Anno 1515 „in festo divi Thomae" etc., zu welcher Zeit der junge Holbein schon in Basel gewesen sein muss. Herr His nahm dafür den 29. Dezember an, den Tag des hl. Thomas von Canterbury. Nun bestand in Basel damals noch die Jahresrechnung vom 25. Dezember an, der 29. 1515 fiel also nach der neuern Rechnung in's Jahr 1514. Dies wäre wenigstens möglich gewesen, daraus abzuleiten und somit Holbein's Anwesenheit in Basel ein ganzes Jahr früher zu datiren. Allein mit der blosen Bezeichnung „in festo divi Thomae" ist natürlicher der Tag des Apostels Thomas zu verstehen, und das ist der 21. December; wäre der

des Märtyres Thomas von Canterbury gemeint gewesen, so hätte man eine Specialisirung erwarten können. Der Thomastag einfach ist eher der des Apostels.

Fassen wir nun unsere Resultate zusammen, so ergiebt sich: 1) Hans Holbein der Vater hat sich in den Jahren 1515 und 1516 (wohl auch 1514, 1521, 1522 (?), 1524) in Augsburg aufgehalten. 2) Sigmund Holbein ist aller Wahrscheinlichkeit nach in seinen jüngern Jahren der Geselle seines Bruders gewesen; vielleicht auch noch 1504 bis 1509; von da an wird sein behauptetes Abhängigkeitsverhältniss zu demselben nicht eben wahrscheinlich. Hatte er noch als Mann wirklich sich seinem Bruder untergeordnet, so war er auch der untergeordnete Künstler, und wir haben kein Recht, ihn als diesem unverhältnissmässig überlegen anzusehen. 3) Der behauptete, ausser allem Verhältniss stehende, Unterschied des Sebastiansaltares zu den anderen Gemälden Hans Holbein's d. ä. besteht bei vorurtheilsfreier Prüfung nicht; und „es ist kein Grund vorhanden, von der Bezeichnung Sandrart's und der Ueberlieferung, dass er ein Werk des ältern H. Holbein sei, abzugehen."

München, Ende September. **Wilhelm Schmidt.**

Nachträgliche Bemerkungen.

Die Paulusbasilika wurde nach der handschriftlichen Chronik von Veronika Welser gemeinsam mit der Basilika Santa Croce von Burgkmair bestellt; da letztere die Jahreszahl 1504 trägt, so scheint diese Bestellung erfolgt zu sein, als die Welser Priorin wurde, nämlich entweder Ende 1503 oder Anfangs 1504. Vom 13. Juni 1504 liegt bereits eine von ihr als Priorin ausgefertigte Urkunde vor. 1504 ist wahrscheinlich das Datum der Entstehung des Werkes, der kleine Hans darauf also gegen

7 Jahre alt. Damit lässt sich auch das Aussehen des kleinen Buben recht gut vereinigen. Der andere, wohl Ambrosius, zeigt bereits viel entwickeltere Formen, er dürfte so etwa 4 Jahre älter sein. Das Monogramm *B–I* auf Ambrosius (Brosy) zu deuten, wie es (Catalog der Holbeinausstellung S. 36) geschehen, scheint mir doch sehr gewagt, da sich Ambrosius sonst *A–I* bezeichnete. Ob die Bezeichnung auf einen andern Künstler geht, oder von einem ungeschickten Fälscher aufgesetzt wurde, kann ich nicht entscheiden. Sehr fraglich ist auch noch die Existenz Bruno Holbein's, zum mindesten als Maler. Dass auf der Paulusbasilika und Berliner Zeichnung blos zwei Söhne des alten Hans erscheinen, sowie sich blos von solchen Werke nachweisen lassen, darf nicht übersehen werden.

Urkunden zur Geschichte des Doms von Siena.

Von **Charles Eliot Norton.**

„Der Dom von Siena," sagt Burckhardt, „unstreitig eins der schönsten gothischen Gebäude Italiens, empfängt den Beschauer gleich mit einer Reihe von Räthselfragen." Diese Räthsel sind von zweierlei Art: historische und architektonische. Noch immer fehlen dem Forscher diejenigen Urkunden und anderen Unterlagen, die eine befriedigende Lösung derselben ermöglichen würden. Als ein Beitrag zur Geschichte des Domes mögen die nachstehenden, bisher ungedruckten Urkunden aus den Archiven von Siena dienen.*)

Wie die meisten grossen Kathedralen der gothischen Epoche war der Dom von Siena wesentlich das Werk der Stadtgemeinde, mit der die kirchlichen Behörden wenig zu thun hatten. Er war nicht nur ein Zeugniss

---

*) Der Padre Della Valle hat einige Urkunden in seinen „Lettere Sanesi", Venedig 1782 fg., abgedruckt. Eine weitere Auswahl gab Rumohr in den „Italienischen Forschungen" 1827, (ein Werk das nach beinahe einem halben Jahrhundert noch immer seinen Werth behalten hat) II. Theil, S. 123—163. Endlich hat Milanesi in seinen „Documenti per la storia dell' Arte Senese", 1854, nicht nur die bereits von Della Valle und Rumohr veröffentlichten Urkunden wieder abgedruckt, sondern ihr Anzahl reich vermehrt. Die Archive von Siena indessen sind noch voll interessanten bisher unbenutzten Materials.

Das Reale Archivio di Stato ist in den letzten Jahren im Palazzo Piccolomini vorzüglich neu geordnet und aufgestellt worden und steht unter der Direction des Cavaliere L. Banchi, ehemaligen Sindaco's der Stadt, den Forschern in der liberalsten Weise zur Benutzung offen. Seine Sammlungen sind nicht nur sehr reich, sondern auch von höchster Wichtigkeit. Die Geschichte des italienischen Mittelalters wird mittelst der Unterlagen, welche die endlich zu freier Benutzung eröffneten Archive von Venedig, Florenz, Siena und andern Städten dem Forscher bieten, neu zu schreiben sein.

Dem Cavaliere Banchi, dessen werthvolle Publicationen seinen Namen den Forschern altitalienischer Sprache und Literatur in weitesten Kreisen bekannt gemacht haben, und dem Herrn Cesare Paoli, Secretär der Archive, dessen vortreffliche Monographie über die Schlacht von Montaperti mit deutscher Gründlichkeit gearbeitet ist, bin ich für die dienstwillige Unterstützung meiner Studien dankbarst verbunden.

des Glaubens, sondern auch der politischen Unabhängigkeit, des Stolzes und des Wohlstandes der Stadt, deren schönste Zierde er bildete. Wie eine Stadt nach der andern sich zum Bewusstsein ihrer Vertheidigungskraft und ihrer Selbstunterhaltung als eine geschlossene und einheitliche Gemeinschaft erhob, wie die Bande des gesellschaftlichen Lebens in ihren Mauern enger wurden und das Gefühl der Dauer einer staatlichen Gemeinschaft sich wieder belebte, ward es eines der ersten Ziele der Bürgerschaft, sich besonderer göttlicher Gunst und göttlichen Schutzes zu versichern, indem sie als Zeugniss ihrer Frömmigkeit jene Kirchen errichtete, an welche alle Hülfsmittel des Reichthums, des Gewerbes und der Kunst verschwendet wurden. Der Dom ward das Sinnbild der Lebensdauer der Gemeinde unter dem Schutze himmlischer Mächte, und seine Geschichte ist die Geschichte der inneren und äusseren Schicksale des Gemeinwesens durch Reihen von Generationen.

Die Stelle, welche der „Duomo“ in der öffentlichen Meinung als die wichtigste Angelegenheit der Stadt und das bedeutsamste Unternehmen der Stadtbehörde einnahm, wird durch die nachstehende Urkunde bezeugt.

Es war ein Herkommen in Siena und anderen freien Städten Italiens, von Zeit zu Zeit in unbestimmten Zeiträumen durch einzelne oder mehrere Rechtsgelehrte eine Berichtigung und Erneuerung der urkundlichen Verfassung der Gemeinde vornehmen zu lassen. Die so revidirten Gesetze wurden der öffentlichen Berathung unterstellt, die Aenderungen wurden genau und sorgsam geprüft, häufig amendirt und wurden, wenn endlich förmlich gutgeheissen, das Grundgesetz der Gemeinde, das „Statuto“ der Stadt. Um 1260 fand eine solche Verfassungs-Revision in Siena statt, und das angenommene Statuto befindet sich in den Archiven. Die Form des Grundgesetzes ist die eines Eides, den der Podesta, der erwählte Obmann der Stadtbehörde zu schwören hatte, und der allererste Abschnitt des Statuto handelt von den Pflichten der Stadtbehörde bezüglich des Domes.

Urkunde Nr. I. A. D. circa 1260.

Aus dem Statuto Senese II. f. 1.

(1) De jure operariorum sancte marie

Et infra unum mensem a principio mei dominatus faciam jurare operarios opere sancte Marie, quod omnes redditus qui ad manus eorum pervenerint pro ipso opere, vel eius occasione, reducent in manus trium legalium hominum de penitentia, quos dominus episcopus eligat, cum consulibus utriusque mercantie, et prioribus xxiiij[or]

vel cum maiori parti eorum, qui teneantur esse cum domino episcopo ad ipsam electionem faciendam, de tribus in tribus mensibus, salvo quod possint inde facere consuetas expensas. Et illos tres cogam recipere super se omne debitum quod pro ipso opere debetur, si dominus episcopus voluerit opus sancte marie et debitum sub sua protectione recipere, et dicti tres teneantur reddere rationem eorum in consilio campane et populi in tribus in tribus mensibus, et potestas teneatur facere reddi dictam rationem a dictis tribus ut dictum est.

(2) De eodem

Et faciam consilium campane comunis*) per totum mensem januarii de providendo super mittendis hominibus qui revideant rationem reddituum et expensarum operis sancte marie, et qualiter procedatur in dicto opere, et de habendo operario uno vel pluribus; et quicquid consilium, vel maior pars, dixerit ita faciam et observabo.

(3) De jure eorumdem

Et faciam jurare operarios sancte marie quod quando habebunt x libras supér facto operis ipsas expendent in amanamento**) et facto operis et illud admanamentum non prestet alicui sine domini episcopi parabola et mea et ab inde superius mutabitur in opere ad dictum domini episcopi et mei.

(4) De jure illorum qui acquirunt pro opere sancte marie

Et faciam jurare illos qui acquirunt in civitate senarum pro opere sancte marie quod quicquid ad manus eorum sive ad eos pro ipso opere perveniet sine diminutione dabitur et reassignabitur in manus dominorum operis vel in manus illorum qui pro opere fuerint electi et hoc facere teneantur singulis edomadis semel exceptis illis qui diebus pasqualibus acquirunt in ecclesia maiori et predicta juramenta fiant per totum mensem januarii.

---

*) Das „Consilium campanae“ war die Rathsversammlung von gewöhnlich dreihundert gewählten Bürgern. Sie versammelte sich herkömmlich wöchentlich ein oder zwei Mal und wurde durch das Geläute einer besonderen Glocke, von der sie den Namen führte, zusammenberufen. Sie bestand in beinah ungeminderter Autorität, so lange als Siena seine Unabhängigkeit aufrecht erhielt, und ihre Protokolle von 1252 an sind in den sieneser Archiven erhalten.

**) Diese Latinisirung des Wortes „Ammanimento“ bedeutet „Vorbereitung“, vielleicht im Sinne der Anschaffung von Materialien, u. s. w. Vergl.:

Ma se le svergognate fosser certe
Di quel che'l ciel veloce loro ammana.

Dante Purg. XXIII. 106—7.

(5) De reducendis marmoribus ad opus sancte marie
Et si contigerit quod rector et operarii maioris ecclesie rumpi marmora fecerint pro opere sancte marie et illa voluerint facere reduci ad illud opus illa marmora et portilia faciam deferri expensis comunis vel per foretaneos nostre jurisdictionis usque ad dictum opus ad inquisitionem operariorum eiusdem opere vel dominorum fraternitatis.

(6) De magistris dandis operi sancte marie.
Et dabo vel dari faciam operi sancte marie x magistros expensis et pretio comunis senarum, a futuris kalendis januarii ad unum annum diebus quibus erit laborandum ad inquisitionem dominorum ipsius operis: et faciam jurare operarios quod ipsi facient jurare magistros laborare in dicto opere bona fide sine fraude sicuti in proprio suo laborarent et quod dicti operarii teneantur accusare dictos magistros apud camerarium et IIIJ^{or} [provisores] comunis senarum si predicta non facerent vel non observarent.

(7) De jure magistrorum opere sancte marie.
Et predictos magistros jurare faciam assidue in dicto opere laborare jam in estate quemadmodum in yeme, et pro eodem pretio, et quod nulli alii adiuvabunt ad laborandum sine speciali licentia potestatis, et tunc pro facto comunis tamen, et hoc idem observetur de omnibus aliis qui in dicto opere fuerint conducti.

(8) De deliberando et ordinando quomodo in dicto opere procedatur.
Et de mense januarii tenear ego potestas et capitaneus teneatur una cum consulibus utriusque mercanzie et prioribus XXIIIJ^{or} deliberare et videre et ordinare super facto operis sancte marie quomodo et qualiter in dicto opere procedatur, et quot magistri in ipso opere debeant laborare, et quomodo laborent ibi assidue sine interpolatione alterius operis, et super salario eorum, et utrum debeant dicti magistri retinere in gignoribus*) vel non, et super operariis ibidem statuendis, et super actationibus dicti operis, et super faciendo fieri sedilia sive gradus lapidis circum circa plateam episcopatus per magistros dicti operis ut cum fit contio sive parlamentum gentes possint sedere et morari super ipsis gradibus; et generaliter super omnibus et singulis supradictis, et eorum occasione, et super omnibus utilitatibus faciendis pro dicto opere sicut eis videbitur, et quicquid

---

*) „Gignore" = Lehrling. Vergl. die „Statuti degli Orafi Sanesi" von 1361 in Gaye, Carteggio. I. S. 8 fg.

de predictis fecerint et statuerint sit ratum et firmum non obstante aliquo constituto.

(9) De inveniendo loco pro cappella construenda ad honorem dei et beate virginis.

Et teneantur priores XXIIIJ^{or} et camerarius et IIIJ^{or} provisores comunis senarum et consules utriusque mercantie si exinde fuerint requisiti a domino episcopo senensi invenire et videre et ordinare locum unum in quo eis videretur magis conveniens pro construendo et faciendo fieri expensis operis sancte marie unam capellam ad honorem et reverentiam dei et beate marie virginis et illorum sanctorum in quorum solempnitate dominus dedit senensibus victoriam de inimicis, cum oporteat cappellam sancti Jacobi destrui pro ornatu episcopatus; et in illo loco quem predicti ordines approbaverint et ordinaverint dicta cappella fiat expensis operis sancte marie.

(10*) De revidendis et aptiandis domibus que sunt circa operam sancte marie.

Et per totum mensem februarii faciam consilium campane in quo proponam et consilium petam de facienda platea et revidendis et emendis et apertiandis domibus et hedificiis que sunt circa operam sancte marie maioris ecclesie senensis ex parte posteriori, et quicquid exinde consilium vel maior pars dixerit et eius expensis debeat fieri, ita faciam et complebo.

(11) De emenda domo filiorum dainelli.

Cum per domum emptam a comuni senarum que fuit filiorum trojani platea que est post opus beate marie Virginis dicta platea non possit iam explanari ut homines et persone possint comode ingredi dictam ecclesiam et sic expense ille sint ammisse et nullius valoris, statuimus et ordinamus quod domus filiorum Dainelli de arbiola ematur a comuni senarum pro explananda et actanda platea ad hoc ut facilius ingressus sit omnibus volentibus inde intrare dictam ecclesiam et dicta emptio fiat secundum extimationem trium bonorum hominum qui eligantur per camerarium et quatuor provisores comunis senarum; et dicti tres sit unus de civitate veteri et alius de valle sancti martini et alius de terzerio camollie que domus destruantur et mittantur per totum mensem aprilis et aptetur ita dicta platea quod homines et persone libere et facile possint intrare dictam ecclesiam lateres vero et hedificia dictarum domorum vendantur pro

*) Dieser und der folgende Abschnitt sind von einer alten Hand, aber später als die Abfassung der Handschrift, durchstrichen worden.

comuni senarum et pretium eorum detur in emptionem dictarum domorum, et dicti tres jurent de novo bona fide sine fraude facere rectam et legalem extimationem dictarum domorum, et predicta fiant non obstante aliquo capitulo constituti.

(12) De compellendis habentibus bestias pro salmis reducere marmora operis sancte marie.

Et compellam omnes et singulos habentes bestias ad somam in civitate senarum bis in anno reducere vel reduci facere marmora operis sancte marie et hoc faciam si dominus episcopus fecerit uni cuique eorum indulgentiam unius anni de iniuncta sibi penitentia pro una quaque salma.

(13) De judice dando super cognoscendis legatis factis operi sancte marie et fratribus predicatoribus et minoribus et aliis locis religiosis.

Et dabo seu delegabo operi sancte marie de senis et eius sindico vel procuratori unum judicem qui summatim et extra ordinem, sine solempnitate judiciorum, et sine libello et petitione, cognoscat de judiciis factis dicte opere, et ad solutionem compellat eos qui solvere debent vel debebunt. Et hec eadem observabo de relictis factis fratribus predicatoribus et fratribus minoribus de senis, et monasterio sancti galgani, et dominabus de sancta petronilla. et de sancto prospero, et hospitali sancte marie et malagdis de terzole, de corpore sancto et heremitis et dominabus de sancto laurentio, et servis sancte marie, et administratoribus et curatoribus pauperum civitatis senarum, et dominabus de sancto mamilliano, et aliis locis religiosis; etiam quod supradictis omnibus valeant dispositiones facte coram tribus testibus masculis puberibus sicut valerent pro civibus senensibus, et quod potestas vel consules placiti, seu iudex comunis, teneantur ad petitionem seu relationem judicis positi super hoc exbamnire et exbamniri facere illos qui tenentur et debent dictis locis relicta et judicia et dare tenutas et possessiones ad voluntatem sindici predictorum locorum sine alia pronuntiatione seu sententia lata a dicto judice et quod teneatur dictus judex terminare questiones coram se ceptas de predictis infra mensem postquam cepte fuerint, nisi remaneret parabola conquerentis.

Die Baukosten einer Kathedrale wie die zu Siena waren im Verhältniss zu der Anhäufung des Reichthums der Stadtbevölkerung überaus hoch. Sie waren nur aufzubringen durch die Vereinigung freiwilliger Beiträge des Volks, nicht nur an Geld sondern auch an Material und Arbeit, mit den Beihülfen durch gelegentliche Verwilligungen aus dem Staatsschatz und durch jährliche Opfergaben, die allen Dörfern, Städten

und Schlössern der Sienesischen Herrschaft auferlegt wurden. Der Termin der Spende war der 15. August, das Fest der Himmelfahrt der Jungfrau Maria, da der Dom der „Vergine Assunta", der besonderen Schutzpatronin der Stadt geweiht war. Diese Opfergaben bestanden meist nicht in Geld, sondern in Wachskerzen, die dem Altar der Jungfrau geweiht wurden. Es scheint, dass bereits im Jahre 1200 jeder Bewohner der Stadt und der Vorstädte im Alter von 18—70 Jahren verpflichtet war, an der Vigilie der „Madonna d'Agosto" eine Kerze im Dome zu weihen. So oft Siena ein neues Dorf oder eine neue Stadt seiner Herrschaft unterwarf, wurde jedesmal dem „Giuramento" oder dem Lehns-Eid eine Clausel eingefügt, welche die unterworfene Gemeinde verpflichtete, alljährlich an dem grossen Festtag im August, der noch heute das Haupt-Fest des sieneser Kalenders ist, die bestimmten Kerzen zu opfern. So verspricht z. B. im Jahr 1204 die Stadt Montelatrone bei ihrer Unterwerfung unter die Herrschaft an Siena, jedes Jahr eine Kerze von 12 Pfund Wachs zu senden, vorausgesetzt, dass die Ausgaben der Ueberbringer vom Magistrat zu Siena übertragen würden. Als die Stadt Grosseto im Jahr 1224 wider die Herrschaft von Siena rebellirt hatte und aufs Neue unterworfen worden war, hatte sie unter den Bedingungen der Unterwerfung zu geloben, jedes Jahr am Feste der Assumption funfzig Bürger zu senden, von denen jeder eine Kerze im. Dom opfern sollte. Derartige Beispiele liessen sich in Unzahl anführen.*)

Die Kerzen waren trotz ihrer grossen Anzahl dennoch leicht in Geld zum Vortheil des Baues umzusetzen, da eine fortwährende Nachfrage von Leuten stattfand, die Lichter vor dem Bild der Madonna oder eines Heiligen zu weihen wünschten; ebenso für die zahlreichen kirchlichen Processionen, durch welche die öffentliche Frömmigkeit bezeugt wie angeregt wurde.**)

---

*) Die als „Calesso Vecchio" bezeichnete Reihe von Aktenstücken in den sieneser Archiven enthält unter den betreffenden Jahrzahlen sehr zahlreiche Beispiele dieser Art.

**) Der Verkauf von Opferkerzen der frommen Stifter war eine der gewöhnlichsten Quellen für den Kirchenbau. Im Jahr 1260 nach dem ruhmreichen Sieg von Montaperti beschlossen die Sieneser zu Ehren des H. Georg eine Kirche zu erbauen, und die Rathsversammlung erliess eine Verordnung „De cercis portandis ad ecclesiam S. Georgii in ejus festivitate" deren zweites Capitel folgendermassen lautet.

Urkunde Nr. Ib.

Ut cerci portati ad ecclesiam Sancti Georgii in festivitate convertantur in ejus utilitatem.

Das folgende Sendschreiben zeigt, wie der Rath zu Siena gewohnt war, einer Stadt zu begegnen, welche sich in Bezug auf das, was ihr zum Besten des Domes auferlegt war, säumig erwies.

Urkunde Nr. II. 1262.

Die sabbati xiij kalendas iunii.

Facto et congregato consilio xxiiij in domo Mini Pieri ad sonum campane grosse populi ad ritocchum A Nobili viro domino Gherardino de Piis Dei et regia gratia capitaneo populi et comunis Senarum ut moris est. In quo consilio lectis diligenter licteris infrascriptis que mictuntur illis de Monticiano dicte lictere per dictum consilium fuerunt firmate, et sic mitti voluerunt et observate. Forma quarum licterarum talis est Gherardinus de Piis Dei et regia gratia capitaneus populi et comunis Senarum, Priores xxiiij[or] et ipsi vigintiquatuor, providis viris Rectori Camarario consilio et Comuni de Monticiano salutem et amorem sincerum. Recolimus vobis alia vice nostras licteras destinasse ut lignamina que expediunt operi sante Marie pro iusto et decenti pretio Senas deferre deberetis, cumque mandatum nostrum transieritis surda aure grave ferimus et molestum; quare vobis universis et singulis firmiter et districte precipiendo mandamus ad penam et bannum centum marcharum argenti comuni vestro, et viginti quinque librarum denariorum senensium ab uno quoque vecturalium terre vestre auferendum precipiendo mandamus quatenus lignamina dicta ubicumque sunt pro dicto opere deferatis pretio condecenti, alioquin contra vos ad exbanniendum et condennandum acriter procedemus; ita quod de vestra inobedientia nullum cognoscetis comodum reportare. Nos autem faciemus vobis solvi de labore vestro pro ut iustum fuerit atque decens.

(Consiglio Generale Vol. 10 a. c. 35.)

Et predicti cerci convertantur in constructionem ecclesie supradicte, et idem fiat de aliis cercis omnibus qui in festivitate predicta vel in vigilia ipsius festivitatis portabuntur ad dictam ecclesiam. Et omnes dicti cerci, quolibet anno in dicto festo debeant pervenire ad manus operarii ecclesie nove sancti Georgii, vel trium bonorum hominum de populo dicte ecclesie si operarius non esset, qui teneantur dictos cercos recipere, et eos convertere in constructionem dicte ecclesie.“ S. La Battaglia di Montaperti, di Cesare Paoli, Siena 1869, pp. 80, 81.

Vergl. auch für ähnliche Vorkommnisse die Fassung des Vertrags zwischen den Meistern der „Arte della Pietra“ und dem Operajo des Domes wegen Errichtung eines Altares für die Steinmetzen-Zunft 9. November 1368. Milanesi, Documenti I. 266.

Die Oberleitung und Controle des Werkes war einer in der Baukunst erfahrenen Persönlichkeit, dem sogenannten „Operarius“ oder „Operajo“, der ein Geistlicher oder ein Laie sein konnte, anvertraut. Seine Verpflichtung beschränkte sich nicht bloss auf die Entwürfe für den Bau und die Leitung desselben, sondern umfasste auch die Vereinnahmung der Gelder, die Ankäufe der Baumaterialien, die Anstellung und Auszahlung der Werkleute, kurz alle mit dem Bau verbundenen Geschäfte. Er wurde durch Beschluss des Grossen Raths und zwar gewöhnlich für eine bestimmte Zeit, oft für die Dauer eines Jahres angestellt. Zu Zeiten trat auch, ebenfalls vom Grossen Rath gewählt, ein Ausschuss von Bürgern zusammen, um mit dem Operajo Rath zu pflegen und seine Rechnungen zu prüfen. Dieser Ausschuss scheint nicht dauernd in Thätigkeit gewesen, sondern von Zeit zu Zeit je nach Gelegenheit gewählt worden zu sein. Die nachstehenden Urkunden Nr. III. und IV. beziehen sich auf die Wahl des Operajo und des Bau-Ausschusses.*)

Urkunde Nr. III. 1272 maggio 7.

Anno Domini Millesimo cclxxij indictione xiiij die vij mensis maii. Appareat omnibus manifeste quod congregato generali Consilio Comunis Senarum in ecclesia Sancti Cristofori, more solito congregatum ad sonum campane et per bannum missum, dominus Orlandinus de Canossio, Dei et regia gratia, Potestas Communis Senensis cum consilio, consensu, et expressa parabola et auctoritate, domini Renaldi, domini Renaldini Camerarii, et Bartolomei Crescenzi domini Tomagii iudicis, Gonterii domini Palmerii, et domini Scotie de

*) Der älteste Theil des gegenwärtig existirenden Domes datirt wahrscheinlich von ungefähr 1250. Der erste Operajo, den ich erwähnt finde, war *Frater Vernaccius* oder *Fra Vernaccio* di San Galgano, im Jahr 1257—1258. Vgl. Pergamente Nr. 221 in der Reihe der „Opera Metropolitana di Siena“ in den Archiven. Das Kloster von San Galgano gehörte dem Cistercienser-Orden und zur Diöcese von Volterra. Es versah Siena fast ein halbes Jahrhundert hindurch mit Operai. Auf Fra Vernaccio folgte 1259—1260 *Fra Melano* unter dem die wichtigen Arbeiten an dem sogenannten Alten Dom fortgesetzt wurden, und der sechzehn bis siebzehn Jahre an der Spitze der Arbeiten blieb. Er bestimmte mehr als irgend ein Anderer das wesentliche architektonische Gepräge des Doms. Im Jahre 1277 finden wir den Namen eines *Fra Villa* als Operajo (Perg. Nr. 374), sein Nachfolger ward 1280 *Fra Magio* oder *Maso* (Perg. Nr. 374), 1290 *Fra Giacomo* (Libro della Biccherna. Oct. 1290); 1292 *Fra Chiaro* (Perg. Nr. 476); — alle aus demselben Kloster. Diesen Cisterciensern verdankt der alte Dom das Beste an seiner architektonischen Anlage.

Talomeis, quatuor provisorum Comunis dicti et consensu et auctoritate dicti consilii, et eiusdem voluntate expressa, et ipsi iidem camerarios et quatuor Provisores Comunis, et Consilium predictum fecerunt constituerunt creaverunt et ordinaverunt Fratrem Melanum Monasterii Sancti Galgani ordinis Cestelli licet absentem factorem ordinatorem et opararium opere seu operis Sancte Marie Maioris Ecclesie Senensis ad facendum fieri, operari, et compleri dictam operam et omnia que fuerint opportuna dicte opere. Et fecerunt constituerunt et ordinaverunt ipsum Sindicum actorem, factorem, et procuratorem predicte opere, ad petendum et exigendum, recolligendum et recipiendum, nomine dicte opere et pro ea, omne et quolibet debitum legatum seu relictum ipsi opere et eius causa a quacumque persona et loco; et ad liberandum et absolvendum omnes et singulos debitores eiusdem, et ad cedendum iura et ad facendum instrumenta et cartas seu apocas de soluto et de cessionibus iurium: et ad transigendum, componendum finem, et refutationem facendum, et adcipiendum mutuum pro dicta opera et ad obligandum bona ipsius: et ad vendendum bona prefate opere et ad omnia et singula faciendum que cognoverit utilia expedire dicte opere. Et dederunt concesserunt et mandaverunt eidem fratri Melano Generalem et liberam administrationem in predictis et circa predicta, et que verus et legictimus operarius et administrator et factor facere potest. Et promiserunt quod quicquid per eum factum fuerit ratum et firmum habere et tenere et contra non venire aliqua ratione iure vel occasione sub obligatione bonorum dicti Comunis.

Actum Senis in Ecclesia Sancti Cristofori coram Martino Guarrerii et Gilio coiario (Lücke) castaldis Comunis Senensis testibus presentibus.

Ego Bonaventura notarius olim Bonaguide nunc Comunis Sen. scriba, predictis interfui et quod super legitur mandato predicte potestatis et Consilii scripsi et publicavi.

Ego Guido Rubeus quondam Jannis iudex et notarius que supra continentur vidi et legi in instrumento autentico et illeso per dictum Bonaventuram notarium publicato et ea ex inde sumpsi et nichilo addito vel dempto preter signum ipsius notarii in hac pagina fideliter exemplavi et scripsi et una cum Bartolomeo Herigi notario et dicto autentico diligenter legi et abscultavi et facta de predictis insinuatione diligenti Senis in ecclesia sancti Cristofori in anno Domini Millesimo ducentesimo septuagesimo secundo. Indictione prima die duodecimo kalendas octubris in presentia domini Bonaguide iudicis filii quondam

Gregorii Boccaccii et Bonensegne quondam Ugolini qui vocator Bonensegna Unctus consulum Placiti Senarum in ecclesia dicta more solito pro tribunali sedentium et apud ipsos huic insinuationi auctoritatem suam prestantes coram Bernardo notario quondam Ranerii Tortonis Ugolino quomdam Ranerii, Guinisio Dietisalvi vocato Nigsi Ciolo quondam Provenzani et Jocobino Benzi testibus presentibus de ipsorum consulum mandato mihi facto coram testibus eisdem loco et die proximi dictis in publicam formam redegi et meum signum apposui.

Urkunde Nr. IV. (1280) die lune xvj decembris.

In nomine domini amen. — Factum est generale consilium campane Comunis Senarum choadunato ad sonum campane et per bannum missum in palatio filiorum Jacobi de Platea posito in Galgaria ab illustri et magnifico viro domino Matheo Rubeo de filiis Ursi Dei gratia Potestate senarum, in quo proposuit et consilium petiit Quod cum audiveritis legi capitulum statuti quod loquitur: — et faciam Consilium Comunis Senarum per totum mensem januarii de providendo ut ponantur $iiij^{or}$ homines inter quos sit unus ex consulibus mercatorum qui revideant rattionem reddituum, proventuum et expensarum operis Sancte Marie et qualiter in dicto opere procedatur et de habendo operario uno vel pluribus. . . . .

. . . .

Rustichettus Guidonis Jacobi consuluit et dixit quod $iiij^{or}$ qui debent eligi super providendo debito operis sancte Marie quod eligantur per dominum Potestatem et eius Curiam et Quindecim secundum formam statuti senarum et quod per eos factum fuerit teneat et sit firmum . . . .

. . . .

Jacobus Sardus super providendo de debito Operis Sancte Marie et super eligendis $iiij^{or}$ inter quos sit unus ex consulibus mercatorum consuluit quod eligantur secundum formam statuti et quod ipsi idem electi habeant revidere rationem reddituum et proventuum dicti operis et quod sit in eorum provisione de habendo uno operario tantum.

. . . .

. . . .

Dominus Bandinus judex. Super facto operis consuluit quod eligantur dicti iiij[or] secundum formam statuti et per eos rationem reddituum diligenter debeat revideri. . . . .
. . . .

Consilium super revidendo ratione reddituum operis Sancte Marie fuit in concordia cum dicto Rustichetti.

Consiglio della Campana T. 24, f. 7.

Die Statuten von Siena erlebten im 13. und 14. Jahrhundert häufige Revisionen, und die Bestimmungen über das Verhältniss zum Dombau behielten ihre hervorragende Stelle in den aufeinanderfolgenden Redactionen. Im Jahre 1337 ward der Rechtsgelehrte Niccola d'Angelo von Orvieto mit der Revision der Verfassung beauftragt, und am 11. August beschloss die Rathsversammlung die endgiltige Annahme nach Herstellung einzelner Aenderungen.*) Der erste Abschnitt handelt vom Dombau, und die Vergleichung mit dem Wortlaut des entsprechenden Abschnitts im Statut von 1260 ist interessant sowohl wegen der darin angegebenen Veränderungen bezüglich der Fortführung des Baues, als wegen der veränderten Gesinnung der Bürgerschaft, welche den Dombau noch als die Haupt-Unternehmung der Gemeinde, als die erste Obliegenheit ihrer Stadtbehörde betrachtete.

Urkunde Nr. V. A. D. 1337.

In nomine dei amen. Incipit prima distinctio constituti comunis senarum.

De protectione et defensione maioris ecclesie beate marie virginis et episcopatus Senensis et eorum bonorum et iurium, et quod in opere dicte ecclesie continuo sit unus custos, et unus operarius et unus scriptor et sex consiliarii, et de ipsorum officio.

Maiore ecclesia Episcopatus Senensis vacante pastore teneatur potestas Comunis Senarum ad requisitionem capituli dicte ecclesie, defendere et conservari facere bona dicte ecclesie et episcopatus. Item ad custodiam operis et laborerii dicte ecclesie continue moretur unus custos qui habeat ab operario dicti operis expensas et a comuni senarum quolibet mense pro suo salario soldos XX; sitque continue ad dictum opus complendum unus operarius sciens legere et scribere

---

*) Cons. della Campana. Tom. CXXI. fol. 15.

qui habeat pro suo salario quolibet mense libras quinque denariorum. Et possit dare libere de vino dicti operis servientibus in dicto opere prout eidem videbitur pro melioramento ipsius operis. Sit etiam continue ad ipsum opus unus bonus scriptor qui habere debeat de bonis dicti operis pro quolibet mense pro sua mercede iiij[or] libras denariorum et non ultra. Et sex boni et legales viri videlicet duo de quolibet terzerio civitatis senarum in consiliarios dicti operarii et operis. Quorum consilio et provisione omnia et singula facienda in dicto opere dictus operarius facere debeat. Et nullum novum opus dictus operarius vel magistri in dicto opere existentes possint incipere, ordinare, facere aut fieri facere, vel aliquis eorum sine expressa licentia dictorum consiliariorum et capud magistri vel duarum partium ipsorum ad minus. Et si dicti operarius et magistri vel aliquis eorum contrafaceret in aliquo intelligantur omnes expensas et costum de suo proprio donasse et eo casu dicti consiliarii denuntient vinculo juramenti contrafacentem maiori syndico comunis senarum. Qui Syndicus cogat contrafacientem ipsas expensas integras satisfacere et restituere dicto operi et ad observantiam omnium predictorum; data dictis consiliariis bailia providenti in augmentando et fieri faciendo dictum opus et de numero magistrorum qui sint in dicto et pro dicto opere et generaliter in omnibus spectantibus ad dictum opus prout eis vel duabus partibus ipsorum videbitur convenire. Et necessitate eisdem imposita revidendi bis in anno ad minus videlicet quibuslibet sex mensibus rationem totius introitus et expensarum dicti operis, ac et semel ad minus quolibet mense eorum officii in simul conveniendi ad tractandum ea que honori et utilitati ipsius operis crediderint convenire ipsorum quolibet qui negligens vel remissus fuerit in faciendo predicta condempnando in XXV libris denariorum pro qualibet vice per maiorem syndicum supradictum iuxta excusationem (sic) semper salva. Teneantur insuper consiliarii antedicti qualibet ebdomoda semel convenire simul cum dicto operario vinculo juramenti pro negotiis operis antedicti: Et omnis provisio que per dictos consiliarios vel duas partes eorum fiet de aliquo novo opere faciendo debeat registrari per scriptorem dicti operis in libro ipsius operis ipso operario presente et secundum sic dictam provisionem in ipso opere procedatur et non aliter vel alio modo sub dicta pena; Quolibet ex dictis consiliarii[s] vacanti a dicto officio ab exitu sui officii ad duos annos, dictis et scriptore et sex consiliariis eligendis per dominos duodecim gubernatores comunis Senarum

et Consules mercantie, quolibet anno, de mense julii et de mense decembris, de sex in sex menses et prout eis videbitur. Quorum operarii et scriptoris officium nullam habeat vacationem. Et teneantur dicti scriptor et operarius et eorum quilibet per se ordinate scribere in quodam libro omnes introitus et proventus ipsius operis et omnes expensas et exitus ipsius operis et tempus scilicet mensem et diem et causas et a quibus proveniunt introitus et quibus fiunt expense. Et teneantur iiij[or] provisores comunis ad requisitionem dicti operarii dare calcinam necessariam dicto operi. Possitque dictus operarius libere marmora portilia pretaria (sic) et lapidicinia fodere et fodi facere, reducere et reduci facere ad dictum opus expensis comunis senarum vel per comitatinos quo ad reductionem predictam de quocumque loco vel possessione invito eo cuius esset locus vel possessio illa vel jus eorum, dum modo dictus operarius det suum et consuetum drictum domino dicte possessionis seu loci vel jus habenti, pena C. librarum denariorum applicanda comuni Senarum iminenti; contrafacienti vel ut dictum est fieri predicta non permictenti. Et nichilominus cogendo permictere fodi et reduci dicta marmora, et lapides ut dictum est.

De electione operarii.

Per dominos duodecim et consules mercantie civitatis Senarum eligantur tres boni viri de civitate predicta, qui tres sic electi scruptinentur in generali consilio campane Comunis Senarum. Et qui ex eis plures voces habuerit, sit operarius dicti operis et duret predictum eius offitium per unum annum a die introitus sui officii computandum. Qui operarius nullam licentiam possit concedere alicui de extrahendo, vel consentire quod extrahatur aliquod lavorium de petra vel marmore de petraria dicti operis ullo modo. Cui operario magistri dicti operis, qui de cetero iverint unus vel plures pro aliquo salario ad aliquam divisionem faciendam teneantur dare et dictus operarius ab eis auferre teneatur dimidiam partem pretii quod recipient pro dicta divisione in utilitatem operis convertendam. Et teneatur Operarius antedictus si Capo magister dicti operis inprehenderit aliquod opus alicuius singularis persone et non steterit continue ad servitium operis retinere pro rata de salario suo sicut aliis magistris, et faciat custodiri ita quod opus taglie non possit decipi scribendo quemlibet diem et punctum in quo magistri aut manuales vel aliquis eorum stabunt extra dictam operam, et excomputet pro rata temporis sicut consuetum est.

De oblationibus faciendis in vigilia et festo gloriosissime beate marie virginis de mense augusti.

Exceptis paupertate hodio vel infirmitate detentis, omnes habitantes in civitate senarum burgis et subburgis majores annis xviij et a lxx annis infra videlicet quilibet cum hominibus sue contrate in qua habitaret, teneantur ire in vigilia sancte marie virginis de mense augusti ad maiorem ecclesiam senensem de die et non de nocte et cum ceris et non doppieris pena centum solidorum denariorum portanti vel facienti portare doppierum et offerre dictos ceros operi dicte ecclesie et venire et stare in dicta vigilia in civitatem. Item quelibet comunitas comitatus et jurisdictionis Senarum teneatur offerre in die festivitatis beate predicte ad dictam ecclesiam operi dicte ecclesie tot libras cere in ceris in quot centinariis librarum denariorum comunitas est alibrata comuni Senarum. Et de tribus partibus dicte cere fiat unus cerus fogliatus quam pulcrior, et de residuo tot ceri quorum quilibet sit unius libre cere quod fieri possunt deferendi et offerendi per tot massarios illius comunitatis quot sunt ceri supradicti. Comunitas vero alibrata in minori quantitate C. librarum teneatur deferre et offerte tantum unum cerum unius libre. Et nullus possit sotiare deferentes dictos ceros Comunitatis in dicta vigilia vel festo, pena C. Soldorum denariorum et medietas pene predicte sit cuiuslibet accusatoris. Liceat tamen potestati de monte alcino, de montepulciano, de lucignano vallis clane vel eius filio cum xx sotiis sotiare deferentes ceros dictarum comunitatum dicto tempore in eundo et redeundo ad dictam ecclesiam dictis ceris folliatis ponendis in altum in dicta ecclesia et sic custodiendis per annum et in sequenti festo novis ceris ponendis et illis elevandis.

Quod oblata applicentur operis (sic) Sancte Marie.

Omnesque ceri qui offeruntur in dicta ecclesia in festo beati Bonifatii et beati Ansani et pro censu comunis Senarum quocumque tempore ac etiam feudum dandum comuni senarum a cumuni de monte alcino quolibet anno xxx librarum denariorum et etiam quicquid acquiritur in civitate senarum pro dicto opere, excepto eo quod acquiritur in ecclesia majori diebus pascalibus sint operis dicte ecclesie. Omnibus acquirentibus pro dicto opere cogendis jurare per dominum potestatem de mense januarii de assignando sine diminutione in manus dicti operarii, que ad eorum manus pervenerint.

Statuti del Comune di Siena. Tom. XXV (num. ant.) f. 7.

Siena war nie wohlhabender und glücklicher als zwischen 1320 und 1340. Der prächtige Palazzo Publico für die regierende Behörde war vollendet; die grossen Bürger errichteten neue und glänzende Paläste an der Stätte ihrer alten Wohnungen, die Wasserleitungen wurden vermehrt, neue Brunnen errichtet, die Mauern verstärkt und neue Thore geöffnet. Eine Zählung von 1328 ergab ein bedeutendes Anwachsen der Bevölkerung über die Zahl während der vorhergehenden Generation. Volksmenge und Wohlstand gaben der Stadt das Vertrauen in ihre Kraft, jede Unternehmung entschlossen durchführen zu können.

Mit dem Wachsthum des Reichthums und des Luxus aber ging Hand in Hand der Verfall der Kirchlichkeit und werkthätigen Frömmigkeit. Die Arbeiten am Dom kamen ins Stocken. Viele in der Stadt erachteten den Bau nicht mehr würdig für den Staat und hielten dafür, dem neuen Glanz von Siena entsprechend eine neue Kathedrale zu errichten: „pulcra, magna et magnifica, cum omnibus fulgidis ornamentis.“ Andere hielten zu dem alten Dom, den die Andacht und das Andenken von drei Generationen geweiht hatte, und hielten den Bau eines neuen Domes für eine Verschwendung von Mitteln und Thatkraft der Gemeinde. Endlich gelangte ein Project zur Annahme, das, wie es scheint, sowohl den Wünschen nach Errichtung eines neuen, wie nach Erhaltung des alten Doms Genüge leisten sollte. Der Entwurf war von überraschender und bewundernswerther Kühnheit. Nichts Geringeres bezweckte er als die ganze Anlage des Doms dahin umzugestalten, dass das bestehende Gebäude das Querschiff einer neuen, mit Hauptschiff, Seitenschiffen und Chor von entsprechenden grösseren Verhältnissen zu erbauenden Kirche werden sollte. Der Bau, welcher so lange der Stolz Sienas gewesen, wäre so unversehrt erhalten worden, und alle die darauf verwendete Arbeit würde dem neuen gewaltig grösseren und schöneren Bau zu Gute gekommen sein. Die Ausführung dieses Plans hätte Siena die weitaus prächtigste und schönste Kathedrale Italiens gegeben, ein Bau, für welchen die Einkünfte eines Königreichs kaum hingereicht hätten, den aber Siena, reich, stolz, ehrgeizig, abergläubig, voll Vertrauen zu sich selbst und seiner Zukunft, ohne Bedenken und ohne Furcht vor Erschöpfung seiner Kräfte unternehmen konnte.

Unmittelbar nach gefasstem Entschluss begann die Ausführung ohne Zögern. Am 2. Februar des Winters 1339—40 erfolgte die Grundsteinlegung des neuen Baues mit grosser Feierlichkeit, Gottesdiensten und öffentlichen Festen. Mehrere Jahre hindurch strömten die Gaben in Ueberfluss, und das Werk wuchs mit wunderbarer Schnelle, aber noch waren nicht zehn Jahre seit dem Beginn des Baues vergangen, als Siena von

einem so entsetzlichen und zerstörenden Unglück heimgesucht wurde, dass der Muth zur Fortsetzung eines solchen Werkes völlig versiegte. Die Pest von 1348, welche ganz Italien verwüstete, wüthete nirgends schrecklicher als in Siena. „In Siena starben, erzählt einer der Ueberlebenden, Angelo di Tura (Muratori. Rer. Ital. Scr. XV. 123), mehr als 80,000 Menschen," wahrscheinlich mindestens drei Viertel der ganzen Bevölkerung. Die moralische Erschütterung durch diese Pest hörte nicht gleichzeitig auf mit dem Erlöschen der Seuche. Eine entsetzliche Bestürzung, eine dumpfe Gleichgiltigkeit bemächtigte sich der Ueberlebenden. Die Rettung aus so dräuender Gefahr betäubte sie. „Die am Leben blieben, sagt Angelo di Tura, dachten auf nichts Anderes denn auf Ergötzung und Vergnügen, da ein Jeder vermeinte, wie von neuem zur Welt gekommen zu sein, und es war als könnte keiner sich entschliessen etwas zu thun." Die gesellschaftliche Ordnung war gelöst. Ueberall herrschte Verwirrung und unsichere Erwartung. „Im Jahre 1350", dem zweiten Jahre nach der Pest, „war die Stadt," erzählt Malavolti, der beste sieneser Geschichtsschreiber, „noch in tiefer Trauer über die vorherige Seuche, und ich finde nicht, dass irgend etwas der Erwähnung werthes für den öffentlichen Nutzen geschehen sei." *) Auch im nächsten und übernächsten geschah nichts dergleichen; Siena erholte sich nicht von dem Schlage, der es niedergeworfen hatte.

Die Mittel für den Weiterbau hörten auf. Der neue Plan, der den Wohlstand und den Stolz der Stadt bezeugt hatte, konnte nicht zur Ausführung kommen in den Tagen der Verzweiflung und Erniedrigung. Die nachfolgende Urkunde schildert die Lage der Dinge im Jahre 1353.

Urkunde Nr. VI. 1353.

In nomine domini amen. Anno sue salutifere incarnationis Millesimo iij[c]liij Indictione vj die veneris vij junii. Congregato et convocato generali consilio campane. . . . .

. . . .

Item cum audiveritis legi ad intelligentiam in presenti consilio quandam petitionem operarii Opere Sancte Marie infrascripte continentie et tenoris videlicet. — Dinanzi da voi Signori Nove Governatori e difensori del Comune e del Popolo de la Cita di Siena e cum reverenzia, si dimanda per parte del operaio del uopera Sante Marie, cioè de la chiesa magiore de la Cita di Siena, che concio sia chosa

*) Historia de' Sanesi P. II. lib. 6. p. 108 b.

che i signori quatro provisori de la bicherna del detto Comuno non ano pagato già sono cinque anni o più al uopera Sancte Maria la limosina ordinaria la qual dovieno pagare per riformasgione di Consiglio di Campana del decto Comune, e sichome elli è molto manifesto la gloriosa Vergine Maria madre di Dio e suta, e è, e sarà sempre, si a Dio piace, guida, guarda, e defenditrice di questa Cita e del suo contado, e per tanto la detta magiore ghiesa del duomo Sante Marie, la quale edificata e continuo s'edifica a honore e a reverenzia della decta Vergene gloriosa, el Comune tucto, e ciascheuno singulare cittadino e tenuto di mantenere e da cresciere quanto alui e possibile e ancho concio sia chosa che la decta ghiesa non puo avere perfectione se non se prende col muro d'essa ghiesa parte del palazo del veschovado e messer lo Veschovo di Siena a risposto al operaio sopradetto molto gratiosamente di volere in cio operare ogni chosa che sia honore e grandeza de la detta chiesa e piacere del Comune di Siena e de ciascheuno buono cittadino adonqua acio che la sopradetta ghiesa la detta perfectione possa avere a honore e a reverenzia de la detta Madre di Dio Vergine gloriosa, vi piaccia di fare reformare nei consigli channo balia, che Signori quactro provisori de la bicherna del Comune di Siena, ei quagli entraranno all offitio in Kalende Lulglio proximo che viene, e successivamente ciascheuno offitio di quat latr ode detta bicherna sia tenuto e debba a la pena di Cento fiorini d'oro per ciascheuno di loro, da tollare per Misser lo Capitano de la guerra del detto Comuno, se nelle dette chose fossero negligenti: de la detta moneta e limosina la quale dal detto Kalende luglio adirietro si doveva pagare a la detta uopera Sancte marie e non e pagato, paghino e pagar debbano al operaio de la detta uopera Sancte Marie; ricevendo pella detta uopera oltra la limosina usata e douta a la detta uopera pello tempo avenire ij^{c} florini d'oro infine a tanto che la detta moneta e limosina chosi ritenuta sia compiuta di pagare. L'onipotente Dio e la detta sua gloriosa Madre vi conceda gratia di fare quello che sia loro Santissima laude e reverentia sia honore e buono stato pacifico de la vostra Cita.

Insuper cum audiveritis legi in presenti consilio deliberationes habitas super dicta petitione quarum talis est tenor videlicet: Die v. mensis junii lecta fuit presens petitio in presentia dominorum novem, Potestatis, et Capitanei populi et deliberatum fuit per eos quod presens petitio ponatur ad consilium ordinarii et executorum Kabelle. Die vj mensis

junii lecta fuit presens petitio in presentia dominorum Novem, ordinarii et executorum gabelle et deliberatum fuit per eos quod dicta petitio ponatur ad generale Consilium Campane. Si igitur videtur et placet dicto Consilio et consiliariis statuere sancire, ordinare et reformare prout in dicta petitione continetur, Non obstantibus aliquibus statutis ordinamentis provisionibus et reformationibus Comunis senarum, in Dei nomine consulatur. . . . .

. . . .

Item simili modo et forma facto et misso distincte partito ad lupinos albos et nigros secundum formam statuti $\overset{c}{\text{iij}}$ proposita operarii sancte Marie et consilio dato super ea, fuit obtentum statutum sancitum et Reformatum quod plene fiat prout in ipsa continetur per . CIxxviiij consiliarios eiusdem consilii dantes eorum lupinos albos del si et se cum dicta proposita et consilio concordantes Non obstantibus xv consiliariis dantibus eorum lupinos nigros del no et se discordantibus a predictis.

Man beschloss zwar nicht unmittelbar, mit dem Neubau aufzuhören, und es ist möglich, dass noch ein Paar Jahre lang ein wenig daran fortgearbeitet wurde. Im Jahr 1357 aber beschloss der Rath die definitive Einstellung der Arbeit. Um die Thatsache zu verhüllen, dass Siena nicht mehr im Stande war, das Werk auszuführen, das es für sich unternommen, wurde als Grund des Entschlusses angeführt: es seien solche Mängel am Neubau entdeckt worden, dass es unmöglich erschiene daran fortzubauen. Die Gewölbe und alle obern Bautheile mussten abgetragen werden, und nur die Mauern blieben stehen. Seit jener Zeit stehen diese Mauern als das prächtigste Denkmal vergangenen Ruhmes und getäuschter Hoffnungen in dem Lande, das so reich an unvollendet gebliebenen grossen Entwürfen ist.

Vom Jahre 1357 an bezieht sich die Baugeschichte des Doms ausschliesslich auf den alten Bau. Sie verzeichnet fortan eine Reihe unbedeutender, wenn auch oft kostspieliger Arbeiten der Vollendung, Ausschmückung oder Umgestaltung, die je nach Maassgabe der dem Operajo zu Gebote stehenden Mittel unternommen wurden. Die Geschichte dieser Arbeiten ist von Interesse für die Erforschungen der sieneser Kunst, aber der Bau bleibt nicht länger der sprechende Ausdruck des Geistes und der Willenskraft eines kräftigen und unabhängigen Gemeinwesens. Zu Zeiten flossen die Mittel für die nöthigste Unterhaltung des Gebäudes so spärlich, dass besondere Maassregeln zur Gewinnung von Einkünften nothwendig wurden. Sie bieten eigenthümliche und interessante Mittheilungen über den Charakter der Bevölkerung und die in der That be-

triebenen Gewerbe. Nr. VII ist eine Verordnung, welche die Notare anweist, bei der Abfassung von Testamenten bei den Erblassern auf Stiftung von Legaten für den Dombau zu dringen, und Nr. VIII regelt die jährlich von der Bürgerschaft zu bringenden Spenden.

Urkunde Nr. VII.

1388, marzo 28.

In nomine Domini Amen. Anno dominice incarnationis mccclxxxviij[o] Indictione xj[a.] die xxviij mensis Martii. Convocato et congregato generali Consilio campane Comunis et populi civitatis senensis in consueto palatio et magna sala palatii inferioris dicti Comunis ad sonum Campane vocemque preconis ut moris est, in sufficenti numero secundum formam statutorum senensium et cetera. Dixit et proposuit honorabilis et sapiens vir Nannes Petri Johannini de numero dominorum de licentia et mandato domini prepositi dominorum prefatorum in hac forma videlicet.

Laudabile apud Deum et honorabile apud homines certum est ecclesias honorare manutenere pariter et augere. Testatur enim scriptura: honora Deum de substantia tua quod recte fit cum domus eius et cultus divinus in illis honorantur ab hominibus et manus illis extenditur elemosinas largiendo. Nulli quidem dubium est quod maior ecclesia Cathedralis civitatis senensis inter cetera civitatis prefate iocale pulcrum est et honorabile cuius opera temporum malignitate in introitibus deficit et sicut liquet in expensis quasi indeficientibus aggravatur. Unde non deberet preterire quin cives et comitatim senenses in mortis articulo constituti aliquid relinquere deberent opere supradicte quod contingere creditur quare homines non recordantur neque fiunt memores per alios circumstantes. Ne igitur bonum hoc per negligentiam hominum depereat ad laudem omnipotentis Dei et matris sue gloriosissime et in remedium animarum omnium testatorum qui finem universe carnis absolvunt. Si videtur et placet dicto consilio et consiliariis dicti consilii providere ordinare et reformare et quod provisum ordinatum et reformatum sit et esse intelligatur auctoritate presentis consilii validaque et perpetua ac irrevocabili lege firmatum; Quod omnes et singuli notarii civitatis comitatus et districtus Senarum vel aliunde rogantes in civitate comitatu et districtu senarum aliqua testamenta debeant singulariter talem testatorem memorem facere et persuadere eidem si aliquid vult

relinquere opere Sancte Marie de Senis secundum ipsius testatoris liberam voluntatem. Et ad hoc ut clare sciri et videri possit quod sic fecerint teneantur dicti notarii in eorum scripturis et rogationibus talium testamentorum de predictis facere mentionem et singulare capitulum in presentia testium vocandorum et adhibendorum in qua scriptura distinguatur utrum talis testator aliquid reliquerit dicte opere vel non reliquerit pena decem librarum denariorum pro quolibet notario contrafacente et qualibet vice applicandarum pro dimidia comuni senensi et pro alia dimidia dicte opere. In Dei nomine consulatur.

Super quibus omnibus et singulis et cetera.

Unus ex consiliariis dicti consilii in ipso consilio surgens ad dicitorum consuetum dixit atque consuluit super dicta proposita quod sit fiat et executioni mandetur pro ut et sicut in ipsa proposita continetur. In reformatione cuius consilii dato facto et misso partito ad lupinos albos et nigros secundum formam statutorum Senensium victum obtentum et reformatum fuit quod sit fiat et executioni mandetur pro ut et sicut in ipsa proposita continetur per trecentos quatordecim Consiliarios dicti consilii dantes ipsorum lupinos albos pro sic. Non obstantibus quadraginta nigris datis in contrarium predictorum.

Ego Andreas quondam Justi Cennis de Vulterris publica apostolica et imperiali auctoritatibus notarius Cesareaque Autoritate iudex ordinarius et nunc notarius Reformationum Comunis senensis predictis dum agerentur interfui et ea rogatus scripsi et publicavi.

Pergamente der Opera Metrop.

Urkunde Nr. VIII.

(1388)

In nomine domini amen. Anno dominice Incarnationis Mccclxxxviiij Ind. xij die tertiadecima mensis aprilis. Convocato et congregato generali consilio campane Comunis et populi Civitatis Senarum . . . dixit et proposuit honorabilis et sapiens vir Nannes Mini Neri de numero dominorum Priorum . . . . . .

Similique modo et forma proposuit. Cum in honorem et augumentum maioris ecclesie Senarum per nonnullos prudentes cives Senarum data fuerit quedam petitio in hac forma, videlicet: Dinanzi a voi, magnifici signori signori Priori Governatori del Comune e Popolo de la città di Siena, et a voi Venerabili e cari cittadini del consiglo:

con ogni reverentia debita si spone per alcuno vostro cittadino, quello che sia honore de l'onipotente Idio e della sua madre santissima et accrescimento de la vostra chiesa maggiore e sia honore de la vostra magnifica Signoria e di tutta la città di Siena.

Considerando che da uno tempo in qua l'entrata del huopara de la vostra chiesa maggiore è molto diminuita, e mancata, e ridocta a meno che per metà, e per questa cagione et inpotenza de la decta huopara, la sopradetta vostra chiesa maggiore non può accrescere ne bonificare, ad honore de la gloriosa vergine Maria e come si richiederebbe a una si facta chiesa e per questa impotentia non si può riparare al companile, che senza niuno rimedio è per cadere, e se non si guasta è per pericolare tutta la sopradetta chiesa. Et acciò che la detta chiesa vengha in quello bonificamento che voi desiderate senza danno dei cittadini è proveduto in questa forma che disocto è scripto.

Che tutti e cittadini di Siena et habitanti in essa Città e tutti quelli de le Masse sieno tenuti e debbano ogn'anno fare o mandare una volta offerta a la sopradetta chiesa maggiore di quella quantità di cera et in quelli tempi et in quelli modi che qui di sotto sono scritti non lassando però ne diminuendo l'offerta di madonna santa Maria del mese d'agosto.

Et Intendasi che la detta offerta avendo prima riparato overo rifacto el sopradetto campanile sia deputata solo in accrescere la sopradetto chiesa maggiore et maximamente in fare uno campo santo cioè luogo di sipolture in quella forma e modo che è quello di Pisa, el quale è delle nobili cose di cristenità che a chiesa s'apartenghano. El quale campo santo si faccia nel duomo nuovo overo la dove parà a l'oparaio et a maestri che meglio stia. E questo facendo la vostra chiesa ne verrà in grandissima magnificenza e buono stato et honore grandissimo di tutta la città.

In prima che tutti e gentigliomini e piaczesi da xiiij anni in su debbano portare et offerire a la sopradetta chiesa maggiore ciaschuno uno cero d'una libbra o più e la detta offerta debano fare la mattina de la pasqua de la Resurressione del nostro Signore Geso Cristo proxima che verrà anni domini Mccclxxxviiij e cosi debbano poi ogn'anno fare. Et che essi debbano andare a offerire in questo modo cioè: che ciascuno terzo vadano di per se raunandosi prima a una chiesa del decto terzo la quale alloro piacierà.

Ancho che tutti e mercatanti et artefici di tutta la città sieno tenuti e debbano e i capomaestri e compagni offerire ogn' anno uno

cero d'una lib: o di più per ciaschuno e tutti e factori o garzoni loro da xiiij anni in su debbano offerire ciaschuno uno cero di meza lib: o di più la quale offerta facciano ogn'anno a la sopradetta chiesa maggiore in quelli di e per quelle feste che qui di sotto sono dichiarate.

Banchieri Orafi e loro sottoposti debbano offerire el di (fehlt im Original die Angabe des Tages).

Lanaiuoli tiratori tappetari cardaiuoli tintori e tutti e loro sottoposti debbano offerire el di di Santo Jacomo e San Filippo di' primo di maggio.

Ritaglieri calzettai e cimatori e tutti loro sottoposti debbano offerire el di' di San Barnabe apostolo di' xj di giugno.

Mercatanti grossi ferraiuoli, pizzicaiuoli e loro sottoposti debbano offerire el di' di San Giovanni Battista di' xxiiij di giugno.

Setaiuoli Zendadai e loro sottoposti debbano offerire el di' di San Piero et San Pavolo apostoli dì xxviijj di giugno.

Dipentori e loro sottoposti debbano offerire el di' di Santo Jacomo e San Cristofano a di' xxv' di luglo.

Maestri di legname e di pietra e cavatori e manovali e tutti e loro sottoposti debbano offerire el di' di San Lorenzo di' x d'agosto.

Calzolari Scarsellari correggiari e borsari e loro sottoposti debbano offerire el di' di San Bartolomeo di' xxiiij d'agosto.

Coiari cerbolattari cartari e loro sottoposti debbano offerire el di' di S. Giovanni Battista Dicollato di' xxviiij d'agosto.

Fabbri grossi chiavari spadari, agutari padellari, armaiuoli e sbraghieri e loro sottoposti debbano offerire el di' de la natività di nostra Donna di' viij di settembre.

Pannilini, ligrettieri linaiuoli e loro sottoposti debbano offerire el di (fehlt die Angabe des Tages).

Medici di fisica e cirusici, spetiali barbieri e loro sottoposti debbano offerire el di' di Santo Luca di' xviij d'octobre.

Giudici avocati e notari e procuratori e loro sottoposti debbano offerire el di' di San Simone e Giuda di' xxviij d'octobre.

Pellicciari sartori farsettari bambagari e loro sottoposti debbano offerire el di' d'ogni santi di primo di' novembre.

Mercatanti di bestie carnaiuoli e pesciaiuoli e loro sottoposti debbano offerire el di' di Santa Caterina di xxv di novembre.

Fornieri e panicuocoli e loro sottoposti debbano offerire el di' di Santo Andrea apostolo di' xxx di novembre.

Barlectari balestrieri tornatori fusari e loro sottoposti debano offerire el di' di Santa Lucia di' xiij di decembre.

Bastieri sellari e tavolacciari e tutti loro sottoposti debbano offrire el di' di San Thomè apostolo di' xxj di dicembre.

Orciolari pignattari coppari fornaciari di Mattoni e bichierai e tutti loro sottoposti debbano offerire el di de' la nativita di Cristo di xxx di dicembre.

Biadaiuoli farinaiuoli portatori tractori crivellari e loro sottoposti debbano offerire el di' de la circumcisione de nostro Signore Geso Cristo di' primo de gennaio.

Maliscalchi cozoni e chi presta ronzini debbano offerire el di della pasqua di Befania di vj di gennaio.

Albergatori tavernieri Pollaiuoli, soffrittai debbano offerire el di' di sancto Anthonio a di' xvij di gennaio.

Ancho che quelli de la compagno di Munistero perche non sono artefici debbano offerire ogni capo fameglia de la detta compagna uno cero d'una lira o di più ogn'anno el di' de la festa di Santa Maria candeloro di' ij di ferraio e vadana tutti in sieme.

Ancho che tutte e tre le masse de la città debbano offerire per ciascuno terzo cento ceri di lira l'uno o più a la detta chiesa el di' di santo Mathia apostolo a di' xxiiij di ferraio.

Ancho perché l'arte de pizicaiuoli bonifícharà che la detta arte debbano agiognare a la loro offerta uno cero grosso fiorito di peso di xxv lire con sei lire di fiori e quattro doppieri con istaggiuoli di peso di xx lire o di più in tutto.

E sia tenuto ciascuno cittadino di Siena e de le masse e habitante in essa città la sopra detta offerta ogn'anno fare o facci fare ne detti di diputati a la pena di x lib. per ciascuno e per ciascuna volta a pagare in biccherna chi contrafacesse.

E tutti e Rectori e Camarlenghi de le dette arti sieno tenuti le sopradette offerte ne sopradetti di' fare e facciano fare ogn'anno a la pena di xxv lire per ciaschuno e per ciaschuna volta che contrafacesse a pagare in biccherna. E ch'el Podestà sia tenuto le sopradette pene pagare a la pena di cento fiorini. E ch'el Camarlingho sia tenuto ritenere del suo salario. E ch'el detto misser Podestà abbi la quarta parte de le sopradette pene le quali facesse pagare a chi contrafacesse.

Si igitur dicto consilio et consiliariis dicti consilii videtur et placet providere ordinare et reformare et quod provisum ordinatum et reformatum sit et esse intelligatur auctoritate presentis consilii prout et sicut in dicta proposita continetur. Non obstantibus in predictis vel aliquo predictorum aliquibus Statutis reformationibus

provisionibus et ordinamentis Comunis Senarum in contrarium disponentibus. In Dei nomine consulatur.

In reformatione quorum consiliorum, dato facto, et misso partito ad lupinos albos et nigros secundum formam statutorum . . . . proposita offerte obtenta fuit per cccj lupinos albos non obstantibus lxxxviij nigris.

(Consiglio della Campana Vol. 201 a. c. 106.)

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

Cornill, Otto. Jacob Heller und Albrecht Dürer. Ein Beitrag zur Sitten- und Kunst-Geschichte des alten Frankfurt am Main um 1500. Mit 2 Abb. und 4 Holzschn. (Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt a. M.) Frankfurt a. M. 1871. 4. 54 S.

Den Haupttheil der Schrift nehmen die archivalischen Mittheilungen über Jacob Hellers Familienverhältnisse und Testament ein; die Abhandlung über den Bartholomäus-Altar reproducirt die Briefe Dürers an Heller nach dem Abdruck bei Campe und bringt in ausführlicherer Weise die Ergebnisse der Forschungen über die Zusammengehörigkeit der Flügelbilder, welche auf Veranlassung Thausings (vrgl. dessen Aufsätze über den Heller'schen Altar, Zeitschr. f. b. K. VI. (1871) S. 93 und 195) vom Verf. in Gemeinschaft mit Herrn Antiquar J. A. C. Prestel an den alten Kirchenbildern der städtischen Gallerie angestellt worden sind. Hiernach darf als feststehend angenommen werden, dass die sämmtlichen Originaltafeln der aus je 4 Innen- und 4 Aussenbilder bestehenden Flügel des Heller'schen Altars, mit Ausnahme einer Tafel der Rückseite, sich noch in der städt. Galerie zu Frankfurt a. M. befinden, woselbst sie gegenwärtig in der ursprünglichen Anordnung um die Juvenel'sche Copie gruppirt worden sind. Der Verfasser erkennt in den Innenseiten die direkte Mitwirkung Dürers, während Thausing nur die Anordnung im Allgemeinen als von Dürer herstammend annimmt und die Mitwirkung von Dürer's jüngstem Bruder Hans, der von Heller bei Ablieferung des Altars ein Trinkgeld erhielt, voraussetzt; die Aussenseite schien dem Verfasser zweifelsohne von Gehülfen ausgeführt, wenn sie auch in Styl und Auffassung durchaus Dürersches Gepräge tragen. — Eine von Maler Eug. Klimsch gezeichnete,

photolithographisch vervielfältigte Abbildung des ganzen Altarwerks, welche bei Ausgabe des Heftes noch nicht vollendet war, soll demselben nachträglich beigegeben werden.

Die Mittheilungen „Albrecht Dürer in Frankfurt a. M.“ beschränken sich auf den Abdruck der bezüglichen Stellen aus dem Tagebuch der niederländischen Reise; zum Glück hat aber dem armen Dürer sein Schifffahrt-Billet von Mainz nach Cöln nicht 111 fl. (wie hier irrthümlich statt des iij bei Campe gedruckt wird) sondern nur drei Gulden gekostet.

Sehr dankenswerth sind die Beschreibung und die ganz vortreffliche photographische in Albertotypie vervielfältigte Abbildung des Crucifixes auf dem Domkirchhof, der andern künstlerischen Stiftung Jacob Hellers vom Jahr 1509: eine Gruppe von sieben überlebensgrossen Figuren, in ebenso schöner, monumentaler Anordnung als von lebendigem Seelenausdruck und plastisch edler Gliederbewegung. Der Unterbau ist von Sandstein, die Figuren, von Tuffstein aus der Umgegend des Laacher See's, waren ursprünglich bemalt. Ueber den Meister, der in den sehr langen Inschriften des Unterbaues und den Gewandsäumen nicht erwähnt wird, ist nichts bekannt; von derselben Hand rührt nach Ansicht des Verfassers ein Calvarienberg bei der evangelischen Stadtkirche zu Wimpfen am Berg her, welchen man, ohne Grund, für eine Arbeit Peter Vischers gehalten hat.

Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. I. Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colla di Valdelsa. Uebersetzt mit Einleitung, Noten und Register versehen von **Albert Ilg.** Wien, 1871. XXIII. und 188.

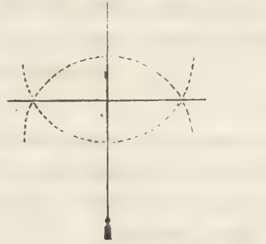
Das vorliegende Werk eröffnet das von Hofrath Dr. Eitelberger von Edelberg unternommene, vom k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht unterstützte Sammelwerk der „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance“ und erweist sich in jeder Beziehung als eine so sorgsame und gediegene Arbeit, dass nur eine ebenso vorzügliche Fortsetzung der ganzen Serie zu wünschen ist.

Dem Programm des Gesammt-Werkes entsprechend giebt der Verf. die deutsche Uebersetzung des ital. Originals mit einer Einleitung über Leben und Werke Cennino's, welchen die Mittheilungen über die Handschriften und Ausgaben des Trattato voranstehen. (Rumohrs Recensionen von Tambroni's Ausgabe im Kunstblatt 1821. Nr. 45 und 63 mögen hierzu ergänzend erwähnt werden). Wenn der Verf. auf einzelne Notizen

und Züge des Trattato ein günstiges Urtheil für Cennini's künstlerische Persönlichkeit gründet und in seinem „Verlangen nach der Natur" schon ein Lebenszeichen der Zukunft bemerkt, so ist diess seinem durchgeführten Recept-System gegenüber vielleicht zu viel gesagt, zumal da uns jeder Anhalt fehlt, wie weit der Künstler in seinen Werken eine solche Regung befolgt hat. Solche wohlmeinende Steigerung der Bedeutung dem Gegenstand einer müh- und liebevollen Arbeit zu widmen ist aber ein sehr natürlicher Zug, der für den Verf. spricht. Nur gegen eine Stelle (S. XVIII.) muss Ref. protestiren, in welcher die tüchtige, aber leblose handwerkliche Technik eines Cennini als Grundlage für die „höchste Begeisterung der Religion, Kunst und Poesie" bezeichnet wird „die wir heute der niedern Nothwendigkeit entgegen nicht mehr als Gegengewicht in die Wagschale zu legen im Stande sind." Denn die ganze Gunst der allerdings in solchen feststehenden Vorschriften und Traditionen vorhandenen „reichen Fülle der Mittel" hat jedesmal über Bord geworfen werden müssen, wenn neues Leben in der Kunst sich regen sollte.

Die hauptsächliche Arbeit des Verf. neben der Uebersetzung, bestand in den sehr zahlreichen, mit grösster Sorgfalt und Literaturkenntniss gearbeiteten sprachlichen und technischen Anmerkungen (S. 141—182.) Namentlich in letzter Beziehung sind die umfassendsten und mühvollsten Studien verwerthet worden, sodass kein einziger der auf Farbstoffe, Bindemittel etc. bezüglichen Ausdrücke ohne Erläuterung bleibt.

Zu einer, dem Verf. unklaren Stelle des 67. Cap. (Anm. S. 162) glaubt Ref. eine Erläuterung geben zu können, insofern das bei Cennini (wohl durch verderbten Text) allerdings sehr unklar dargestellte Verfahren



zur Herstellung der senkrechten und wagrechten Linien an der Mauer nothwendiger Weise in der bekannten, auf beistehender Figur dargestellten geometrischen Construction bestanden haben muss, zu welcher Cennini folgende Anweisung geben wollte:

Battendo prima alcun filo, pigliando i mezzi degli spazi. Poi	Schnüre erst mit dem Faden eine Linie (senkrecht)*) durch die Mitte des

*) Battere ist das „Schnippen" der mit Kohle oder Röthel eingeriebenen Schnur.

batterne alcuno, e cogliere i piani. E a questo che batti per lo mezzo, a coglierne il piano, vuole essere uno piombino da piè del filo.

E poi metti il sesto grande l'una punta in sul detto filo: e volgi il sesto mezzo tondo dal lato di sotto;

Poi metti la punta del sesto in sulla croce del mezzo dell un' filo e dell' altro e fa l' altro mezzo tondo del lato di sopra, e troverrai che dalla man diritta hai per gli fili che si scontrano, fatto una crocetta per costante. Dalla man zanca metti il filo da battere, che dia propio in su tuttadue le crocette: e troverai il tuo filo essere piano a livello.

Raumes. Dann schnüre eine andere Wagrechte. (Nämlich) an dem Faden mit dem du die Mittellinie aufschnürst um (dann) die Wagrechte zu finden muss unten ein Blei sein. Dann setze den grossen Zirkel mit einem Punkt auf diese Linie und beschreibe damit einen Halbkreis nach unten; dann setze die Spitze des Zirkels auf das Kreuz der beiden Linien in der Mitte und schlage einen andern Halbkreis nach oben und du wirst finden dass du zur rechten Hand durch das Ueberschneiden der beiden Linien ein Kreuzchen gemacht hast. (Ebenso) zur linken Hand (. Dann) schnüre mit dem Faden gerade durch beide Kreuzchen und du wirst demnach (diese) Linie wagrecht finden*).

Das Wort „mordente“ („asiso“) würde (wenigstens nach dem Handwerksgebrauch bei den Vergoldern in Norddeutschland) nicht mit „Beize“ sondern mit „Grund“ zu übersetzen sein; „Goldgrundt“ heisst es in den altdeutschen Illuminirbüchern, während „Beize“ immer einen die Oberfläche angreifenden Stoff bezeichnet. — Das „cardare vestiti a modo antico,“ (durch Aufsetzen von Muschelgold) „Gewänder nach antiker Weise flaumig machen“, worunter das Punktiren mit Gold verstanden zu sein scheint, bezieht sich wohl nicht auf antike sondern für Cennini „alterthümliche“ Stoffe.

Ref. kann zum Schluss nur noch mit besonderer Anerkennung hervorheben, dass die schöne typographische Ausstattung des Werkes der Verlagshandlung, Wilhelm Braumüller, wie der Druckerei, Adolf Holzhausen in Wien, zur Ehre gereicht.

A. v. Z.

---

*) Nachdem Obiges gesetzt war erhielt ich von Hrn. Dr. Herman Grimm eine im Wesentlichen gleiche Auflösung, welche noch besonders auf die Bedeutung per costante=medesimamente hinweist nach Analogie der Stelle in Cap. 68: „e per costante le mani, e piedi, e busto. — Derselbe macht darauf aufmerksam, dass der Verf. in der Anmerkung zu Cap. 42 den Lapis amatito (Blutstein, Rotheisenstein) mit dem Zeichenmaterial des Lapis rosso bei Vasari (Röthel, Thoneisenstein) verwechselt hat.

Bemerkungen zu **Crowe-Cavalcaselle's** Geschichte der Italienischen Malerei, Deutsche Ausgabe.

S. 175. Der Name der römischen Maler ist wohl nicht Antoniassi, sondern Antoniacci oder Antoniazzi, worauf der Ursprung des accio hinweist. Ebds. ist mit Unrecht von einer kleinen Kapelle des Card. Olivieri Carafa die Rede, denn die Dimensionen derselben, in Sta Maria sopra Minerva, sind ansehnlich genug. Der daselbst erwähnte Alessandro Sforza war nicht Fürst sondern Herr, Signore von Pesaro. Man sagt, S. 176, nicht Campo Marcio sondern Marzio oder Marzo; Marcio heisst etwas anderes. Der auf derselben Seite vorkommende Cardinal von Rohan will gar nicht aus deutschen (und italienischen!) Büchern verschwinden, obgleich man sich seiner so oft entledigt zu haben geglaubt hat. Die hier genannte Façade von Sant' Agostino zeigt durch ihre Inschrift, dass es sich um den Cardinal von Rouen (Rothomagensis) handelt, den sattsam bekannten d'Estouteville. Auf S. 196 ist Tommaso zu lesen. Bei Erwähnung der Gesuati S. 201 hätte auf das nicht unbedeutende Material verwiesen werden dürfen, welches der nun verstorbene G. B. Uccelli in seiner Schrift: Il convento di S. Giusto alle Mura e i Gesuati, Florenz 1865, gesammelt hat, woselbst S. 101—125 von ihrer Thätigkeit im Fache der Glasmalerei die Rede ist. Je ungenügender z. B. in Gessert's Buche die Nachrichten über italienische Glasmalerei sind, um so willkommener wäre eine Zusammenstellung der allmählig angesammelten Daten. Ebds. ist nicht Philipp von Orange zu lesen, sondern Philibert. S. 209 Hieronymuskloster und 213 Dreifaltigkeitskirche wäre besser gegen S. Girolamo und Sta. Trinità vertauscht worden, Namen unter denen alle Welt die Kirchen kennt. S. 217, Sta. Maria Maddalena de' Pazzi ist ein Carmeliterinnenkloster; den Cisterciensern gehört es seit dritthalb Jahrhunderten nicht mehr.

Bei anderer Gelegenheit behalte ich mir vor, auf die reichhaltigen Nachrichten über Pietro Perugino und Bernardino Pinturicchio näher einzugehen, und bemerke gegenwärtig nur, dass, wenn S. 270 bei Erwähnung des Palastes des Cardinal Domenico della Rovere in Rom gesagt wird, dessen Lage werde nun klar: Raphael habe dicht an denselben sein Haus an Piazza Rusticucci gebaut, wobei auf C. Milanesi im Giorn. stor. degli Archivj toscani IV. verwiesen wird, dies irrig ist. Milanesi, der die römische Topographie nicht kannte, sagt nur „forse", wo er von Piazza

Rusticucci spricht; der Palast della Rovere's liegt aber an Piazza Scossacavalli gegenüber dem von Bramanti gebauten des Card. von Corneto. A. v. Zahn's Lesart der defecten Inschrift auf der Zeichnung im Hause Baldeschi (Jahrb. IV. 382) kann ich nach einer im vor. Mai vorgenommenen wiederholten Besichtigung nur bestätigen.

Bonn. **A. R.**

Berichtigungen.

In dem Aufsatze über C. Pini's Scrittura degli Artisti in Bd. IV. Heft 4 der Jahrbücher bittet man folgende Irrthümer zu verbessern:

Seite	371.	Zeile 3	statt Andrea lies Andern
„	„	„ 10	„ steht „ stehe
„	„	„ 5	von unten statt ine lies nei
„	377	„ 30	statt Giuliano u. a. Sangallo lies G. da S.
„	„	„ 5	von ünten statt Pariment lies Paviment
„	378	„ 5	fällt nach Vincenzo das Komma weg.
„	„	„ 21	statt da Pelica lies da Pescia.
„	379	„ 10	von unten statt Frankreich lies Florenz.

Maria als Thron Salomos und ihre Tugenden bei der Verkündigung,

in einem mittelalterlichen Bilderkreise, insbesondere in einem Gemälde des christlichen Museums der Universität zu Berlin.[1])

Von Prof. **F. Piper.**

Dies Gemälde, seiner Herkunft nach bedeutend, als eines der ältesten der westphälischen Schule, sofern es dem Anfang des 14. Jahrhunderts angehört, (es stammt aus dem aufgehobenen Nonnenkloster Wormel im Paderbornischen), ist durch seinen Inhalt eines der anziehendsten und reichhaltigsten aus dem spätern Mittelalter. Denn ausser den geschichtlichen

---

[1]) Uebersicht.

Der Bilderkreis: Malereien und Sculpturen.

I. Die Anordnung des Gemäldes zu Berlin.

II. Die gemeinsamen Vorstellungen:

1. Die personificirten Tugenden der Maria.
2. Die Kirchenlehrer mit ihren Zeugnissen.
3. Der salomonische Thron: a) Die Kunstvorstellung. b) Die Ueberlieferung nach den literarischen Quellen. c) Anwendung der Ueberlieferung auf die Kunstvorstellung.
4. Die Gesammtvorstellung.

III. Die eigenthümlichen Vorstellungen:

1. Die Figuren der Caritas und Castitas in dem Gemälde zu Gurk.
2. Die Person des Salomo und die Begegnung der Tugenden Misericordia und Veritas in dem Gemälde zu Bebenhausen.
3. Die 7 Tauben in dem Gemälde zu Gurk.

Eigenthümliche Vorstellungen des Gemäldes zu Berlin:

4. Maria auf dem Monde stehend und mit der Sonne bekleidet.
5. Die Sibyllen und die Propheten des Heidenthums und Muhamedanismus (Virgilius, Albumasar).
6. Die tumba gygantis.
7. Die 12 Löwen mit den Artikeln des apostolischen Glaubensbekenntnisses.

Momenten vom Anfang und Ende des irdischen Lebens Jesu (Verkündigung, Geburt, Grabesruhe), ist durch allegorische Figuren (sechs Tugenden) der ethische Charakter der Maria, wie er bei der Verkündigung sich zeigt, — durch symbolische Figuren (Sonne, Mond und Sterne, zwölf Löwen), der Cultus, welcher derselben gewidmet wurde, aber auch die überirdische und übergeschichtliche Beziehung der Person Jesu ausgedrückt. Einen Zusammenhang mit den ausserchristlichen Religionen vermitteln die Figuren und Sprüche von weissagenden Frauen und Männern (darunter ausnahmsweise sogar einer aus dem Muhamedanismus); den Zusammenhang mit dem christlichen Alterthum und dem Mittelalter in der Würdigung des Charakters der Maria die Figuren und Sprüche von Kirchenlehrern. Endlich ist noch der Gesammtinhalt des christlichen Glaubens durch zwölf Sprüche, die Artikel des apostolischen Symbolums angezeigt.

Dies Gemälde steht überdies nicht vereinzelt, sondern gehört einem Bilderkreise an, der vom zwölften Jahrhundert bis zu Ende des Mittelalters in Sculpturen und Malereien bezeugt ist. Und zwar stimmen diese in der Hauptsache wörtlich, sowohl was die Personen als die Inschriften betrifft, überein, unbeschadet der Mannichfaltigkeit im Einzelnen und der Erweiterungen namentlich in dem Berliner Gemälde; so dass die Vorstellungen sich gegenseitig erläutern und der Sinn der Figuren festgestellt werden kann. Für das weiterreichende Verständniss dient das Zurückgehn auf den Ideenkreis, wie er in gleichzeitigen und früheren Kirchenschriftstellern bezeugt ist. Und es mag dieses Thema zu einem neuen Beleg dienen, wie sehr die beiderseitigen Gebiete auf eine vergleichende Behandlung angewiesen sind, worin das kunstgeschichtliche und das theologische Interesse Hand in Hand gehen.

Die folgenden Erläuterungen sind zunächst für die Beschreibung des christlichen Museums der Universität zu Berlin abgefasst, welche zum Druck vorbereitet wird. Sie, in etwas veränderter Anordnung, zuvor an dieser Stelle mitzutheilen ist durch die nöthige Rücksichtnahme auf die verwandten Vorstellungen veranlasst, wodurch die Auslegung die Grenzen eines beschreibenden Verzeichnisses jenes Museums überschreiten musste.

Das in Rede stehende Gemälde zu Berlin ist nicht unbekannt aus der Zeit, da es im Besitz des verstorbenen Oberregierungsraths Bartels in Aachen sich befand. Von ihm ist es als Geschenk in die Gemäldegallerie der k. Museen zu Berlin gekommen, und von der General-Direction derselben vermöge seines vorwaltend archäologischen Interesse, auf meinen Antrag in Uebereinstimmung mit den spätern Intentionen des vormaligen Besitzers, dem christlichen Museum der hiesigen Universität im Jahre 1869 überwiesen. Zu jener Zeit hat Passavant eine Beschreibung des-

selben gegeben[1]); doch ist er bei äussern Angaben stehen geblieben mit dem Bemerken: „Die allegorisch symbolische Bedeutung des Bildes im Allgemeinen sei leicht verständlich; die Erklärung des Einzelnen aber erfordere eine umfassende Abhandlung, wozu hier der Raum gebreche.“ Auch fehlen die Inschriften bis auf eine, die aber missverstanden ist.[2])

Von den nächstverwandten Malereien mögen gleich hier angezeigt werden das Wandgemälde im Dom zu Gurk, und zwar an der östlichen Stirnwand des ehemaligen Nonnenchors über der Vorhalle, aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, der Zeit des unterhalb betend abgebildeten Bischofs Dietrich II. (1254—1297). Eine Andeutung von dem Inhalt desselben brachte v. Quast, bei dem auch eine der zahlreichen Inschriften sich findet.[3]) Nähere Auskunft gab Haas in seiner Beschreibung des Doms und theilte noch einige Inschriften mit.[4]) Endlich sind so eben diese und die andern Malereien des Nonnenchors nach den Aufnahmen von Prof. Klein publicirt mit einer Beschreibung von Lind.[5]) Noch vor dieser Publication erhielt ich eine Photographie des betreffenden Wandgemäldes (an der mir besonders wegen der zur Erklärung unentbehrlichen Inschriften gelegen war), durch die Güte des Herrn Ministerialraths Dr. Heider in Wien nach eben diesen Aufnahmen, welche auf seine Veranlassung, im Auftrag der Centralcommission für Erf. u. Erh. der Baudenkmale, schon vor Jahren angefertigt sind. Er hatte auch selbst die

---

[1]) Passavant, Beitr. zur Kenntniss der alten Malerschulen in Deutschland. Tüb. Kunstblatt 1841. S. 413 f.

[2]) Nach dieser Beschreibung ist auf das Gemälde Rücksicht genommen in meiner Mythol. u. Symbol. der christl. Kunst I, 1 S. 499 wegen der Sibyllen; von Chardin zur Vergleichung mit den Sculpturen des Strassburger Münsters (s. sogleich); von Sighart, Gesch. der Kunst in Bayern S. 189. A. 1. wegen der 12 Löwen; (beide sprechen von dem Bilde in Aachen, es ist das hiesige gemeint). Das Original konnte ich benutzen zu meinem Aufsatz über Virgilius als Propheten des Heidenthums. Evang. Kalender für 1862 S. 74. — Das an dem zuerst angef. O. (1847) gegebene Versprechen, „auf dieses für die christliche Symbolik wichtige Gemälde im folgenden Bande (der Symbolik der christlichen Kunst) zurückzukommen,“ möge durch die gegenwärtige Abhandlung gelöst werden. Die Kunstsymbolik selbst, von der bisher erst eine Anzahl Abschnitte in dem genannten Kalender (1850—1870) erschienen sind, wird demnächst an die Reihe kommen.

[3]) v. Quast, Der Dom zu Gurk, in Otte's Grundzügen der kirchl. Kunst-Archäolg. 1855. S. 75.

[4]) Haas, Der Dom zu Gurk, in Heiders u. v. Eitelbergers Mittelalterl. Kunstdenkm. des österreich. Kaiserstaats. Bd. II. 1860. S. 167. 171.

[5]) Lind, Die Wandgemälde im Nonnenchor zu Gurk, in den Mittheil. der k. k. Centralcommission zur Erf. u. Erh. der Baudenkmale 1871. S. 138 f. Taf. VI.

Absicht gehabt, über diese Malereien eine Abhandlung zu veröffentlichen, deren Nichterscheinen jedenfalls zu bedauern ist.

Ein drittes Gemälde befindet sich in der ehemaligen Cistercienser Abtei Bebenhausen bei Tübingen, im Spitzbogenfeld über der Thür am Sommerrefectorium, aus der Zeit der Erbauung (1335): welches für das älteste Tafelgemälde gilt, das in Schwaben sich erhalten hat. Es ist erhalten bis auf die obere Hälfte des Mittelbildes, der Figuren der Maria und des Kindes; hat aber durch eine Restauration vom J. 1862 an seiner Originalität, und durch den damaligen Transport manche Figuren- und Schrifttheile eingebüsst. Erwähnt wird es in der Beschreibung des Oberamts Tübingen von 1867.[1]) Eine Copie in Wasserfarben, in der halben Grösse des Originals ist von Herrn Prof. Leibnitz zu Tübingen im J. 1849 angefertigt, welche den damaligen Zustand treu wiedergiebt. Seiner gütigen Erlaubniss und Vermittelung wird die Anfertigung einer photographischen Copie dieser Nachbildung (da eine Aufnahme nach dem Original nicht ausführbar ist) in halber Grösse für das christliche Museum der hiesigen Universität verdankt. Auch ist eine Beilage seiner Nachbildung, die von ihm verfassten Bemerkungen vornehmlich über den Zustand, die Technik und Malweise so wie den stylistischen Charakter des Bildes mir zugekommen, von denen zu wünschen ist, dass sie, etwa mit einer Skizze des Gemäldes, der Oeffentlichkeit nicht vorenthalten werden.

Von Sculpturen ist am bekanntesten die Gruppe am Münster zu Strassburg, in dem Giebel über dem Hauptportal, etwa aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, die aber durch die französische Revolution gelitten hat; daher die Abbildungen vor und nach der Beschädigung und Wiederherstellung zu unterscheiden sind.[2]) Eine eigene Abhandlung ist derselben von Chardin gewidmet mit einer Abbildung des ganzen Giebels, wie er ehemals gewesen, nach dem Stich von Jsaac Brunn.[3]) Das von C. W. Schmidt in Trier publicirte Facsimile der Originalzeichnung zur Münster-Front lässt die Figuren bis auf die Löwen aus.

---

[1]) (Paulus), Beschr. des Oberamts Tübingen, herausg. von dem k. statistisch-topogr. Bureau. S. 335.

[2]) Schweigheuser, Descript. nouv. de la cathédr. de Strasbourg. ed. 4. Strasb. 1780. p. 37. Pl. 5. — Schuler, Das Strassburger Münster. Strassb. 1817. S. 28. Taf. 3. Schreiber, Das Münster zu Strassburg. Karlsr. u. Freib. 1828. S. 58. Taf. 3. und grösser Taf. 7. Piton, La cathédr. de Strasbourg. Strasb. 1861. p. 74. Photograph. Taf. 3., die aber, ausser dem mittlern Portal, den Giebel nur bis zur Figur der Maria wiedergiebt. Der Text dieser Stelle ist ungenau und lässt die Rücksichtnahme auf die Abhandl. von Chardin vermissen.

[3]) Chardin, Le trône de Salomon representé sur le grand portail de la cathédr. de Strasbourg. Rev. archéol. a. XII. 1858. p. 292 ff.

Ich werde nun, nach einer Uebersicht über den Gegenstand des Berliner Gemäldes, zuerst die diesem Bilderkreise gemeinsamen Vorstellungen, sodann die den verschiedenen Exemplaren eigenthümlichen besprechen.

I. Die Anordnung des Gemäldes zu Berlin.

Diese Tafel, 2^m, 10 breit und 1^m, 13 hoch, ist von Holz, mit Leinewand und Kreidegrund überzogen; die Malerei in Tempera ausgeführt. Ueber die Malweise giebt der angeführte Aufsatz von Passavant Auskunft. Was die Anordnung betrifft, so ist das Gemälde durch architectonische und geometrische Gliederung in eine Reihe von Feldern getheilt, stellt aber nicht den Tempel Salomos vor, (wie Passavant angiebt), — da doch der Thron Salomos, auf den die Hauptvorstellung hindeutet, nicht im Tempel gestanden hat, sondern in seinem Palast, dessen Thronhalle beim Bau desselben ausdrücklich erwähnt wird (1. Kön. 7, 7). Es ist vielmehr nach Art der Altartafeln angelegt und enthält zuvörderst der Breite nach einen mittleren Haupttheil und zwei Flügel. Jener ist architectonisch am reichsten ausgebildet und, abweichend von den sonstigen Darstellungen dieses Inhalts, wieder dreifach eingetheilt. Die Mitte nimmt die heil. Jungfrau ein, stehend auf dem Monde, bekleidet mit der Sonne, auf dem Haupte eine Sternenkrone, — in einer Nische, welche durch die ganze Höhe des Bildes geht. Nur dass in einem über der Bedachung freigelassenen Raume, grade oberhalb der Pfosten der Nische zwei Guitarrespielende Engel erscheinen; und unten die Basis vorspringt, worin ein Grab mit einer Leiche. Die Abtheilungen zu beiden Seiten sind der Höhe nach zweigetheilt: in den obern Feldern unter Baldachinen mit je drei Gewölben ist die Verkündigung und die Geburt Christi dargestellt; in den untern, unter je zwei Rundbogen, sind zunächst der Nische sechs Stufen, worauf Löwen, weiterhin eine stehende Figur, Virgilius und Albumasar, beide mit Spruchbändern. Die beiden Flügel sind der Breite nach in drei, der Höhe nach in zwei Felder getheilt, beide mit geradem Gebälk; doch so, dass unten in der ganzen Breite ein niedriger Raum frei bleibt, für je eine sitzende Figur, eine Sibylle. Die übrigen Abtheilungen sind, die 6 obern von Kirchenlehrern, die 6 untern von personificirten Tugenden eingenommen, alle mit Spruchbändern. — Auf der Seite links vom Beschauer ist aber die erste Abtheilung mit ihren beiden Figuren (nur von einem Spruchbande ist der Rest in der folgenden Abtheilung erhalten) abgeschnitten. Auch unten, obgleich keine Figuren vermisst werden, scheint das Bild nicht vollständig, da die Randlinie nur oben und rechts sich erstreckt.

Folgendes Schema zeigt die Anordnung und die Namen der Figuren.

	Fulgencius	Beda	Ein Engel Guitarre spielend		Ein Engel Guitarre spielend	Gregorius	Bernhardus	Augustinus
			Mariä Verkündigung	Maria mit dem Kinde auf dem Arme (die Sonne)	Christi Geburt			
(Solitudo)	Discrecio	Verecundia	Virgilius 6 Löwen auf Stufen	stehend auf der Mondsichel	6 Löwen auf Stufen Albumasar	Virginitas	Humilitas	Obediencia
	Sibilla (Cumana)			Christi Leichnam		Sibilla Samia		
				tūba gygātis				

II. Die gemeinsamen Vorstellungen.

Es sind dies der salomonische Thron, die personificirten Tugenden der Maria und die biblischen oder kirchlichen Personen mit ihren Zeugnissen und Mahnungen. Für die beiden letztern, die nur durch Inschriften und Spruchbänder zu erkennen sind, kommen jedoch nur die Malereien in Betracht; sofern in den Sculpturen nicht noch Namen und Sprüche (die in der Entfernung nicht sichtbar sind) nachgewiesen werden.

1. Die Tugenden der Maria.

Es sind sechs Tugenden, welche in dem Verhalten der Maria bei der Verkündigung durch den Engel gefunden werden: sowohl in ihren Worten als in ihren Gedanken und Eindrücken, selbst in ihrer Lage. Sie erscheinen personificirt in weiblicher Gestalt, mit Namen bezeichnet, und die Stellen des Evangeliums, welche zum Beleg dieser Eigenschaften dienen, sind beigeschrieben. Nehmlich in dem westphälischen Gemälde zu Berlin (wo aber die hier an zweiter Stelle aufgeführte Figur voransteht):

2) Verecundia: qu(a)e cum audisset, turbata est in sermone ejus (Luc. 1, 29).
3) Discrecio: cogitabat, qualis est ista salutacio (1, 29).
4) Virginitas: quoniam virum non cognosco (1, 34).
5) Humilitas: ecce ancilla domini (1, 38).
6) Obedientia: fiat mihi secundum verbum tuum (1, 38).

Das sind also die Tugenden der Schüchternheit, Unterscheidung (oder Klugheit), Jungfräulichkeit, Demuth, des Gehorsams.

Die erste fehlt; sie ist aber zu ergänzen aus den beiden andern Gemälden in Gurk und Bebenhausen.

In letzterem sind alle 6 Jungfrauen durch Unterschriften benannt. Ihrer 5 führen dieselben Namen und halten dieselben Sprüche wie in dem Berliner Gemälde; nur dass der letzte Spruch defect und so zu ergänzen ist: (fiat) M(ihi) SECVNDVM VERBVM TVVM. Dazu kommt als die erste die Einsamkeit:
SOLITVDO mit dem Spruch: INGRESSVS ANGELVS AD EAM (Luc. 1, 28); das heisst der Engel fand sie allein. Dieser Umstand bildet den Anfang und wird als Tugend definirt.

Dieselben 6 Personen und Sprüche enthält das Gemälde zu Gurk: zwar in den Texten minder vollständig; doch sind sie mit Sicherheit zu ergänzen (ich setze die ausgefallenen Buchstaben in kleiner, die berichtigten

in grosser Schrift und zwar in Klammern bei). Es sind nehmlich nur bei zwei von diesen Figuren die Namen übrig, wozu die Sprüche gehören:

PRVDENCIA: (C)O(gitabat) (Q'') E(S)||T (ista sal) VT (acio).

SOLITVDO: ING(RES) SV(S). AN|| GELVS. AD EAM

Die beiden folgenden Sprüche sind:

TVRBAT(a). (E)S(t) I(n)||SERM(ON)E (eju)S.

VIRVM (no)||(N) CEADSCO (lies CŌNOSCO).

Und das Bruchstück des letzten:

(fiat) MI(HI) (sec) V||ndum v)ER(bum tu)V̄.

Diese drei unbenannten Figuren werden also durch die Sprüche bestimmt als Verecundia, Virginitas und Obedientia. — Die erste aber, die weder Namen noch Spruch hat, ist durch den Spruch der über ihr stehenden Halbfigur, wovon sogleich, zu erkennen als

Humilitas mit dem Wort: ecce ancilla domini;

und eben diese ist es, die allein noch fehlt. Alle 6 Figuren sind reich geschmückt und mit Nimben versehen; aber so unterschieden, dass die vier mittlern eine Krone tragen, die beiden äussersten nicht; ohne Zweifel ihrem Charakter entsprechend, als Demuth und Gehorsam.

Durch Vergleichung mit diesen beiden Gemälden aber erhellt, dass die in dem Berliner Gemälde abhanden gekommene erste Figur die Einsamkeit, Solitudo ist. Es könnte zwar auch an die Mässigung (oder Bescheidenheit), Modestia gedacht werden, welche neben den andern Tugenden von Bonaventura und Jacobus a Voragine hervorgehoben und darin gefunden wird, dass Maria auf den Gruss des Engels, wiewohl betroffen, schweigt.[1]) Aber die bezüglichen Worte: quae cum audisset (Luc. 1, 29), sind hier in den Spruchband der Verecundia mit aufgenommen (s. zuvor), sollen also nicht eine eigene Tugend begründen. Es bleibt also nur der Eingang: ingressus angelus ad eam mit der Tugend der Solitudo übrig.

Die Folge dieser Figuren in den drei Gemälden ist verschieden. Wenn sie nach der Reihe, wie sie aus der evangelischen Erzählung abgeleitet sind, durch die Zahlen 1—6 bezeichnet werden; so ist die Ordnung in dem Bilde:

zu Gurk	5	3	1		2	4	6
zu Berlin	1	3	2		4	5	6
zu Bebenhausen	4	1	5		3	2	6

[1]) Bonaventura, Exposit. in Luc. 1, 29. Opp. ed Venet. T. VI, 1. p. 91: in auditu commendatur *modestia*, cum dicit: quae cum audisset, id est, silentio, taciturnitate auscultasset etc. Jacobus a Vorag. Legenda aur. c. 51. s. sogleich S. 107.

Eine symmetrische Anordnung hat also nur das Gemälde zu Gurk, wo die Reihe nächst dem Thron der Maria beginnend zu beiden Seiten fortschreitet; doch ist auch in dem Bebenhauser Gemälde eine gewisse Symmetrie, da die Reihe in der Mitte der linken Seite beginnend, von da nach rechts, von rechts nach links und wieder von links nach rechts an den correspondirenden Stellen übergeht. Das Berliner Gemälde hat die gerade Folge, nur dass 2 und 3 ihre Plätze vertauscht haben.

Was nun diese ganze Auffassung jener evangelischen Epoche, die Zergliederung der Stimmung und des Charakters der Maria in ihrem Verhalten bei der Verkündigung und die Aufstellung dieser Tugenden betrifft; so stammt dieselbe von den Kirchenvätern, namentlich dem Ambrosius, der sie wahrscheinlich aus griechischen Quellen hat, und ist durch Beda auf das Mittelalter übergegangen. Neue Anregung gab Bernhard von Clairvaux, und in der Blüthezeit des Mittelalters ist die Auffassung, wie sie in unsern Gemälden bezeugt ist, herrschend. Ambrosius nehmlich in seiner Erklärung des Lucas-Evangeliums[1]) bemerkt zuvörderst, Maria sei allein gewesen, sola in penetralibus, quam nemo virorum videret: so habe der Engel sie getroffen und so ohne Zeugen sei sie von ihm gegrüsst worden. In dem Eindruck aber, den der Gruss auf sie machte, zeige sich ihre Jungfräulichkeit: disce virginem moribus, (disce virginem verecundiâ), ihre verecundia, quia pavebat, ihre prudentia, quia benedictionis novam formulam mirabatur; so wie in ihrer Antwort „siehe des Herrn Magd," ihre humilitas und devotio: ancillam se dicit domini quae mater eligitur. Hieraus hat Beda die Stellen über ihre Jungfräulichkeit und über ihre Demuth, ohne den Autor zu nennen, wörtlich herübergenommen.[2]) Sodann Bernhard in seinen Predigten über die Botschaft des Engels fragt zuerst, wo derselbe sie getroffen habe? und meint: in der Abgeschiedenheit ihres keuschen Gemaches, wo sie vielleicht bei verschlossener Thür zu dem Vater im Verborgenen betete; denn es sei nicht anzunehmen, dass er die Thür der Jungfrau offen gefunden, da sie den Vorsatz hatte, den Umgang und das Gespräch der Menschen zu meiden . . .[3]) Und erklärt: dass sie über die Antwort des Engels erschrak (turbata est), kam von ihrer jungfräulichen Schüchternheit, verecundia; dass sie nicht verwirrt wurde (perturbata), von ihrer fortitudo; dass sie aber schwieg und was sie dachte, gehört ihrer prudentia und discretio an. Die Frage, wie soll das zugehen, sintemal ich von keinen Mann weiss, drückt nicht Zweifel

---

[1]) Ambrosius, Exposit. in Luc. Lib. II. c. 9. 16. Opp. ed. Ben. T. I. p. 1284. 1287.

[2]) Beda in Luc. 1. Opp. ed. Giles T. X. p. 288. 292.

[3]) Bernard. Super missus est, Hom. III. c. 1. Opp. ed. Mabillon T. I. p. 750. D.

an der Thatsache aus, sondern betrifft die Art der Verwirklichung mit Rücksicht auf ihr Gelübde non cognoscere virum (wovon die apokryphischen Evangelien melden): ob sie dasselbe verletzen oder als Jungfrau empfangen solle. Und die Antwort: siehe ich bin des Herrn Magd beweiset ihre humilitas.[1]) Hiernächst im 13. Jahrhundert wird das Thema in geschichtlichem Zusammenhang von Vincentius von Beauvais im Auszuge aus Bernhard,[2]) — von den Scholastikern exegetisch und dogmatisch behandelt: ausführlich lässt Albertus Magnus sich aus in seinem Commentar zum Lucas,[3]) indem er an Ambrosius, Beda, vorzüglich an Bernhard sich anschliesst. Er folgert, wie der letztere, dass Maria in ihrem Gemach allein gewesen und zwar im Gebet. Als sie den Gruss gehört hatte, schwieg sie, ein Zeichen ihrer modestia; sie erschrak aber aus verschiedener Veranlassung, namentlich aus verecundia, quae debetur pudori virginali ex aspectu viri; was sie dachte beweiset, quam discrete se habuit in turbatione: sie kam nicht in Verwirrung und dachte, ob der Gruss ihr zukäme. Ihre Frage erklärt sich aus ihrem propositum virginale und votum castitatis. In der Antwort aber zeigt sie sich promta ad obsequendum, humilis ad serviendum et devota ad obediendum. In dem grossen Werk aber vom Lobe der Maria, nachdem er ihrer verecundia und obedientia besondere Abschnitte gewidmet,[4]) fasst er die Tugenden, sechs an der Zahl zusammen bei allegorischer Erklärung der sechs Stufen des salomonischen Thrones: die beiden ersten verecundia und prudentia zeigen sich in affectu et cogitatione; die vier andern in sermone, nehmlich modestia, immobile propositum castitatis, humilitas und fidei humanitas.[5]) Aehnlich erklärt Bonaventura in der Auslegung des Lucas:[6]) den Engel anhörend erscheint die Jungfrau löblich in dreifacher Weise, in Hören, Empfinden, Denken, durch ihre modestia (sie zeigt dieselbe da sie schweigt nach Sirach 32, 13 (9): audi tacens und Jacob. 1, 19), verecundia, prudentia. Andrerseits hebt er bei ihrer Frage die Jungfräulichkeit hervor, welche nach dem Geist, dem Fleisch und dem Vorsatz ihr eigen gewesen; ihr Schlusswort erklärt er als Ausdruck der Zustimmung, welche durch

---

[1]) Ebendas. Hom. III. c. 9. p. 753. D. E. Hom. IV. c. 3. 9. p. 757. 760. — Ein andermal findet Bernhard in dem Verhalten der Maria bei der Verkündigung, ausser der fortitudo, die schon zuvor bezeugt war, die drei andern Cardinaltugenden ausgeprägt, Serm. LI. de diversis c. 3. 4. T. I. p. 1192.

[2]) Vincent. Bellov. Spec. hist. Lib. VI. c. 76.

[3]) Albertus M. in Luc. c. I. Opp. ed. Lugd. T. X. p. 27 f. 33 f. 45 ff. 59.

[4]) Derselbe De laudibus b. Mariae lib. IV. c. 11. 29. Opp. T. XX. P. 2.

[5]) Ebendas. Lib. X. c. 2. §. 24. p. 257.

[6]) Bonaventura Exposit. in Luc. c. I. Opp. ed. Venet. T. VI, 1. p. 91.

Demuth vorbereitet, durch Liebe vollendet und im Glauben ausgesprochen worden. Diese Bestimmungen sind denn auch in der damaligen und der nächstfolgenden Zeit in populären Hauptwerken verbreitet: Jacobus a Voragine in der Goldenen Legende spricht sich über die modestia, verecundia, prudentia der h. Jungfrau ganz wie Bonaventura aus.[1] Und Ludolphus de Saxonia in seinem Leben Jesu erläutert alle jene Tugenden mit Berufung auf die Kirchenlehrer, besonders Ambrosius und Bernhard: wie der Engel sie allein gefunden; wie ihr Schweigen auf dessen Gruss sowohl verecundia als prudentia und discretio, — ihre Frage an ihn virginitatis propositum, ihre Antwort obedientia und humilitas gezeigt habe.[2] Auch werden die sechs Tugenden, mit einiger Abweichung zusammengefasst wie bei Albertus Magnus in einem Hymnus, der weiterhin beim Thron Salomos zur Sprache kommen wird. Schliesslich verdient bemerkt zu werden, dass diese Motive auch bei Dante Eingang gefunden haben, der aus dem Verhalten und den Worten der Maria bei der Verkündigung die Tugenden der Keuschheit und der Demuth hervorhebt und zwar mit Einfügung der lateinischen Sprüche in seinen italienischen Text. Denn in dem Vorsprung des Purgatorium, der von weissem Marmor mit Bildern der Demuth geschmückt war, steht voran die Verkündigung Mariä, in deren Zügen man die Worte las: ecce ancilla domini.[3] Und in dem Kreise desselben, wo die Geister von der Unkeuschheit in Flammen geläutert werden, hörte man aus ihrem Munde den Ruf: virum non cognosco.[4]

Es ist also eine 1000 jährige Ueberlieferung, welche in dieser Auslegung der Verkündigung sich bekundet und deren Zeugen fortwährend mit auftreten. So namentlich in der Bestimmung der jungfräulichen Schüchternheit, verecundia, welche auf den Gruss des Engels in dem Erschrockensein der Maria sich zeigt. Im Allgemeinen hatte schon Julius Firmicus Maternus[5] (um 347 n. Chr.) dieselbe als eine natürliche Eigenschaft des weiblichen Geschlechts bezeichnet, indem er an der Minerva es rügt, dass sie niemals intra feminei sexus verecundiam sich gehalten, sondern männliche und kriegerische Neigungen gezeigt habe. In Bezug auf die Maria aber erklärt Ambrosius zu Luc. 1, 29 („mota est in introitu ejus"): trepidare virginum est et ad omnes viri ingressus pavere, omnes

---

[1]) Jacob. a Vorag. Legenda aur. c. 51. p. 218. ed. Grässe.
[2]) Ludolphus de Saxon. Vita J. Chr. P. I. c. 5, 7. 10. 16. 22.
[3]) Dante, Purgat. X, 44.
[4]) Ebendas. XXV, 128.
[5]) Jul. Firmic. Matern. De errore profan. relig. c. 16.

viri affatus vereri. Und diese Stelle wiederholt Beda im Commentar zum Lucas, Albertus Magnus[1]) und Bonaventura (aus Beda) in den Commentaren zum Lucas, Thomas von Aquino in den beiden dogmatischen Hauptwerken, dem Commentar zu den Sentenzen und der Summa;[2]) und noch Ludolphus de Saxonia in seinem Leben Jesu.[3]) Sonach nimmt die bildliche Darstellung jener sechs Tugenden als Personen, zur Verherrlichung der Maria um so grösseres Interesse in Anspruch. Wobei gegenüber einigem Schwanken der literarischen Zeugen in der Benennung dieser Tugenden, die vollständige Uebereinstimmung der drei Gemälde aus dem 13. und 14. Jahrhundert bemerkenswerth ist.

Das eine der Gemälde geht aber auch selbst auf diese Zeugnisse zurück.

2. Die Kirchenlehrer mit ihren Zeugnissen.

Auf diese Tugenden nehmlich, welche in Person neben der Maria dargestellt sind, beziehen sich auch die oberen Figuren mit ihren Sprüchen: und zwar in den Gemälden zu Berlin und Gurk, mit dem Unterschied, dass in dem erstern es namhaft gemachte Kirchenlehrer sind, deren Sprüche direct die bezüglichen Tugenden der Maria preisen; in dem andern unbenannte, jedoch biblische Personen nur auf die gedachten Tugenden überhaupt hinweisen. — In dem Gemälde zu Bebenhausen haben die Sprüche der oberen Figuren eine andere Beziehung, auf den thronenden Christus, weshalb wir weiterhin darauf zurückkommen.

In dem Berliner Bilde sind die Kirchenlehrer: Augustinus, Fulgentius, Gregorius, Beda, Bernhard von Clairvaux in ganzer Figur mit ihren Sprüchen vorgestellt.

Die erste Figur fehlt mit der ganzen ersten Columne. Nur der Rest ihres Spruches, wie es scheint (der auf die Tugend der Solitudo sich bezogen haben wird), ist in der zweiten Columne übrig geblieben: . . . vrgo ipa et mat dn (virgo ipsa et mater domini). Die übrigen Aussprüche sind:

zur Verecundia] Beda: disce virgine morib' disce vericudiam (sic)

disce virginem moribus, disce (virginem) verecundia, nicht, wie im Gemälde steht vericundiam, aus seinem Commentar zu Luc. 1, 29. Opp.

---

[1]) Albertus M. in Luc. Opp. T. X. p. 34. Desgl. in s. Quaest. 200 super missus est Opp. T. XX. P. I. p. 141.

[2]) Thomas Aquin. In sentent. lib. III. dist. 1. 3. qu. 3. art. 1. quaestiunc. 2. Opp. T. XI. p. 61. Summa theolog. P. III. qu. 3. art. 3. resp. ad 3. T. XXIV. p. 185.

[3]) Ludolphus de Saxon. a. a. O. c. 5. §. 10.

ed. Giles T. X. p. 288. Beda hat die Stelle aus Ambrosius entlehnt, s. oben S. 105.

Zur Discrecio (oder Prudentia] Fulgencius: Maria cōstāter eloquitur prudēt" ĩterrogat,

Maria constanter eloquitur prudenter interrogat. Gemeint ist Fulgentius, Bischof von Ruspe († 533); er kommt unter den Autoritäten auf diesem Gebiet seltener vor. Eine Stelle von ihm über den Stern der Weisen führt Petrus Comestor an, Hist. scholast. in evang. c. 7, aus dem, wie es scheint, Jacobus a Voragine Leg. aur. c. 14. p. 91 geschöpft hat. Der obige Spruch gehört vermuthlich einer Homilie auf Mariä Verkündigung an, die nicht erhalten ist. Die Homilien unter seinem Namen sind aber meist unächt.

Zur Virginitas] Gregorius: nef . . . . virgo virū peperit si ||| ne dolore salutare (vielleicht salvatorem, s. sogleich bei Albert dem Gr.)

Die Stelle ist zum Theil verdorben, nehmlich verlöscht und ungeschickt wieder beschrieben. Uebrigens ist es eine herrschende Annahme der Kirchenschriftsteller, dass Maria ohne Schmerzen geboren habe, weil als Jungfrau und nicht unter dem Fluch der Eva, wie nach dem Vorgang der Kirchenväter Bernhard erklärt, In vigil. nativ. domini Serm. IV. T. I. p. 772: (Jesus) conceptus fuit sine pudore, partus sine dolore; mutata est in virgine nostra maledictio Evae, peperit enim filium sine dolore; welches Albertus Magnus unter ihren Prärogativen weiter ausführt, De laudibus Mariae Lib. III. §. 6. p. 92, wo er auch auf die Strophe im Kirchengesang sich beruft: sine dolore peperit || salvatorem seculorum (§. 12. p. 95). Der Satz von der Geburt Christi sine dolore matris ist auch in die scholastische Dogmatik aufgenommen, Thomas Aq. Summa P. III. qu. 35. art. 6. T. XXIV. p. 215.

Zur Humilitas] Bernhardus: mater dn̄i elegit et ancillā . . .

mater domini elegitur et ancillam (nuncupat), aus seiner Hom. IV. super missus est c. 9. T. I. p. 760. A. Bernhard hat die Stelle entlehnt aus Beda in Luc. 1, 38. p. 292: quanta cum devotione humilitas, quae et angeli praemissum optat impleri et se ipsam, quae mater elegitur, ancillam nuncupat; Beda aber aus Ambrosius (s. oben S. 105). Auch in einem Liede des Guido de Basochis († 1203) hat der Spruch Eingang gefunden, bei Mone Hymnen 346, 25. Bd. II. S. 35:

quantae culmen ascenderis
humilitatis, indicas,
dum ancillam te praedicas,
cujus mater eligeris.

Zur Obedientia] Augustinus: o felix obia q du hmli' fide dedit, deu i se cocepit.

o felix obedientia, quae dum humiliter fidem dedit, deum in se concepit, aus Ps. Augustin. Serm. II. de annunciat. dni, Opp. T. V. App. Serm. CXCIV. c. 4. p. 129. B. (wo der Schluss lautet: caeli in se opificem corporavit).

In dem Gurker Bilde sind die Sprüche aus der h. Schrift, A. und N. Testaments genommen, also die Halbfiguren, welche sie halten, für Propheten und Apostel zu erachten. Zwar ist einiges defect, auch durch irrthümliche Wiedergabe von Buchstaben in der Nachbildung die Lesung erschwert. Daher Haas bemerkt (S. 167): es seien Propheten mit unleserlichen Spruchbändern; und auch Lind (S. 139) dabei stehen bleibt, dass die Inschriften fragmentarisch seien. Sie lassen sich jedoch bis auf eine sicher bestimmen. Ich führe sie nach der thatsächlichen Folge auf (s. S. 104), mit den beiden dem Thron der Maria zunächst befindlichen beginnend:

zur Solitudo] DVCAM. EA. SOLTTY |||| ET. LOcVA. AD CODA |||.

das ist: ducam ea(m) (in) *solitudinem* et loquar ad cor ejus, aus Hosea 2, 14.

(Zur Verecundia)] CSSVPER . . . . || ATA. ET PVN . . ATA

Die Stelle scheint verschrieben.

Zur Prudencia] ESTOTE. PRVDENTCS || ET VI(G)' ATE. I ORCICID. (lies ORACIO).

das ist: Estote *prudentes* et vigilate in oracionibus, aus 1 Petr. 4, 7.

(Zur Virginitas)] VIRGO. COGITAT || QVE. DOMINI. SVNT.

Virgo cogitat quae domini sunt, aus 1 Corinther 7, 34.

(Zur Humilitas)] ◡VH. CVAM. REQVIESCEI. SSIRHI || S. VSVY. DISI. SVPEP KVMILEM.

Dieser Spruch macht einige Schwierigkeit, obwohl der Sinn nicht zweifelhaft sein kann, weil viele Buchstaben unrichtig wiedergegeben sind, er überdies in der lateinischen Bibel (der Vulgata) so wie er lautet sich nicht findet, bietet aber gerade in dieser Beziehung ein besonderes Interesse. Es ist zu lesen:

SVP. QVEM. REQVIESCET. SPIRITV || S. MEVS. NISI. SVPER. hVMILEM.

Das ist eine der vorhieronymianischen Uebersetzungen von Jesaia 66, 2, wie sie im dritten Jahrhundert bei Novatian (de trin. c. 3) vorkommt, neben der die andere hergeht: super quem *respiciam* nisi super humilem et quietum bei Cyprian (Testim. III, 20 und Epist. XXVI) oder *aspiciam*, statt respiciam an einer andern Stelle (Testim. III, 5) und

bei Irenäus (Adv. haer. IV, 17, 3), während Ambrosius statt aspiciam, *requiescam* setzt, wo er von dem Schöpfungssabbat spricht und diesen Ausdruck nöthig hatte (Hexaemer. VI, 10. §. 75). Statt dessen lautet die gewöhnlich gewordene Uebersetzung des Hieronymus: ad quem respiciam nisi ad pauperculum et contritum spiritu. Er selbst jedoch in seinem Commentar zu Jesaia hat noch zwei Uebersetzungen, entsprechend denen bei Cyprian und Ambrosius, die eine zu Jes. 66, 2 nach der LXX: super quem respiciam nisi humilem et quietum; die andere zu Jes. 54, 14: super quem dominus requiescit nisi super humilem et quietum (T. IV. p. 799. 640. ed. Vallarsi). Aber auch fernerhin erhält sich die erstgenannte Form, von der wir ausgegangen sind, in Gebrauch, bei Augustinus (in Ps. 103. Enarrat. Serm. II. c. 10) und Gregor dem Grossen: letzterer bezeichnet dies als die alte Uebersetzung (Moral. Lib. V. c. 45), hat aber auch die andere: ad quem respiciam nisi ad humilem et quietum (ebendas. III, 19. §. 34). (S. Sabatier Biblia lat. unter Jes. 66, 2). — Eben dieser Spruch nun, in der beiderseitigen Uebersetzung, wird von mittelalterlichen Schriftstellern im Preise der Demuth der Maria angewendet, wozu man die des Hieronymus mit dem Ausdruck pauperculus (statt humilis) nicht brauchen konnte. So hat Bernhard das Citat in der Fassung: super quem requiescet spiritus meus nisi etc. (Hom. I. super missus est c. 5. T. I. p. 741. B.); während Albertus Magnus die andere anwendet: ad quem respiciam nisi etc. (De laudibus Mariae Lib. IV. c. 1. p. 100.) Jenes aber ist genau der Spruch, den man in dem Gemälde zu Gurk lieset; für welches er auch höchst wahrscheinlich aus Bernhard entlehnt ist.

Zur Obedientia] MELIOR. EST ORT. (lies OBT.) || QVAM. VICTIME. Das ist: melior est *obedientia* quam victim(a)e, aus 1 Sam. 15, 22.

Die Träger dieser Sprüche sind also nach der Reihe: Hosea, ein Unbekannter, Petrus, Paulus, Jesaia, Samuel.

3. Der salomonische Thron.

a. Die Kunstvorstellung.

In dem Gemälde zu Berlin wie in den beiden andern bisher besprochenen sind zu beiden Seiten des Feldes, in welchem Maria mit dem Kinde erscheint, sechs Stufen angeordnet, worauf Löwen stehen. Eine solche Ausstattung findet sich nirgends als bei dem Throne Salomos. Derselbe war, nach der Beschreibung 1 Kön. 10, 18—20, von Elfenbein und Gold, mit Lehnen zu beiden Seiten, und erhob sich über 6 Stufen: an den Lehnen standen 2, auf den Stufen zu jeder Seite 6 Löwen. Die

Stufen mit den 12 Löwen in den Gemälden zeigen also zunächst diesen Thron an. Und die weitere Frage ist, was sie sammt dem Thron dort sagen wollen. Allein hier findet sich ein Unterschied. Das Berliner Gemälde enthält nur die Stufen, nicht den Thron selbst, weil ja Maria nicht sitzend auf einem Throne, sondern stehend auf dem Monde vorgestellt ist: so dass eine Kluft entsteht wie zwischen Himmel und Erde, und verschiedenartige Vorstellungen von Thron und Mond verknüpft zu sein scheinen. Dies wird sich aufklären, wenn wir zuerst die sonstigen Darstellungen dieses Gegenstandes verfolgen, demnächst auf die Zeugnisse der Kirchenschriftsteller achten.

Im Unterschied von dem Berliner Bilde ist in den Gemälden zu Gurk und Bebenhausen allerdings ein Thron vorgestellt, zu dem die Stufen führen und den die Maria mit dem Kinde auf dem Arme einnimmt; nur dass in dem letztern der obere Theil verlöscht ist, doch ist die Anlage des Ganzen erkennbar. In beiden sind auch die 2 Löwen neben dem Throne angebracht, die in dem Berliner Gemälde ausgelassen sind, weil auch kein Thron vorhanden ist. Diese Löwen auf der Basis des Thrones haben sich an demselben aufgerichtet, mit dem Unterschied, dass in dem Gemälde zu Gurk ihre Köpfe abwärts gerichtet sind, in dem zu Bebenhausen sie zu dem Kinde emporsehen. Umgekehrt ist die Haltung der nächstfolgenden Löwen auf der obersten Stufe; in jenem Gemälde, ebenfalls aufgerichtet auf den Hinterbeinen, sehen sie empor, in diesem sind sie nach unten gewendet, als wollten sie ihren Platz vertheidigen, da sie von den nächstfolgenden Löwen angebrüllt werden. Hingegen die Löwen der dritten Stufe werden von den nächst stehenden in's Bein gebissen. Sonst sind diese Löwen mannichfaltig gruppirt und einander entgegengesetzt, wie gleicherweise, ohne solche Gewaltsamkeit, in dem Gemälde zu Gurk. Dass in diesen Motiven einiges Missverständniss liegt, werden wir weiterhin sehen. Mit den Löwen in dem Berliner Gemälde hat es eine andere Bewandtniss: sie sind ruhiger und gleichmässiger, haben die Spruchbänder neben ihrem Kopf, zum Theil so, dass sie den Text herausbrüllen sollen. Die Löwen in diesem wie in dem Gemälde zu Bebenhausen sind ohne Nimben; in dem Gurker Gemälde sind sie mit Nimben versehen.

In dem reich geschmückten Gemälde zu Gurk, wo der Thron auf einem Vorbau ruht, den ein Rundbogen über zwei Pfeilern trägt, ist die Oberschwelle dieses Vorbaues mit folgender Inschrift versehen, welche v. Quast, Haas, Lind schon mitgetheilt haben:

† ECCE THRONVS. MAGNI. FVLGESCIT. REGIS. ET. AGNI.

Da erscheint Christus, der König und das Lamm, als die Hauptperson;

indessen ist er ein Kind auf den Armen der Mutter, welche selbst die ganze Breite des Thrones einnimmt. Und dieser thronus bedarf noch der nähern Bestimmung. Dazu führt schon das Gemälde zu Bebenhausen, dessen obere Felder in den Händen von unbenannten bärtigen Figuren Sprüche zeigen, (deren Nachweisung vorhin vorbehalten ist), welche ebenfalls auf den Thron des Herrn sich beziehen.

Zuvörderst befindet sich in dem erhöhten Mittelfelde, welches die Maria mit dem Kinde thronend einnimmt, in dem Zwickel zwischen den Spitzbogen, deren einer dieses Feld, der andere das ganze Bild einschliesst, ohne eine tragende Figur, die Hälfte einer Inschrift, welche nach der Bibel so zu ergänzen ist:

SICVT DIES ——— caeli thronus (ejus),

aus Psalm 89 (Vulg. 88), 30: ich mache seinen Thron gleich den Tagen (oder dem Alter) des Himmels; wie es Ps. 45, 7 und darnach Hebr. 1, 8 von dem Sohne heisst: dein Thron, o Gott, steht immer und ewig.

Die beiden nächsten Halbfiguren mit ihren Sprüchen sind verlöscht (nur dass auf der linken Seite noch die Umrisse der Figur, auch das Spruchband gesehen werden). Die übrigen vier zu beiden Seiten des Thrones halten, in der Reihe von links nach rechts, folgende zum Theil verlöschte Inschriften:

. . MINV̄ . . . P. SOLV̄. EX . .

d. i. vidi dominum sedentem super solium excelsum, aus Jesaia 6, 1, das Gesicht von der Herrlichkeit des Herrn.

ACCE . . S. CV̄ FIDVC . . . ONV̄

d. i. accedamus cum fiducia ad thronum (gratiae), aus Hebr. 4, 16 (wo es zwar adeamus heisst; aber 10, 22 steht accedamus).

TV . . . . CE DE THRON . . ICENTEM.

d. i. tunc audivi vocem (im Original steht wohl CĒ) de throno dicentem, aus Apocal. 21, 3.

Die letzte Inschrift ist vollständig erhalten:

SVP. CAPITA. ANIMALIVM. SIMILITVDO

aus Ezech. 1, 22: super capita animalium similitudo firmamenti; und weiter v. 26: et super firmamentum . . similitudo throni. Wo die ganze Vision in Betracht kommt: über den Häuptern der vier Thiere (mit Menschen-, Löwen-, Stier- und Adlergesicht) war die Gestalt einer Himmelsveste; und oberhalb der Veste über ihren Häuptern war die Gestalt eines Thrones; und auf der Gestalt des Thrones eine Gestalt wie das Ansehn eines Menschen . . Das war das Ansehn und die Gestalt der Herrlichkeit Jehovas (v. 28).

Der erste und letzte Spruch sind mit einander verwandt: sie betreffen

die Gesichte des Jesaia und Ezechiel von dem Herrn auf seinem Thron. Auch die beiden andern Sprüche sind verwandt; denn die Aufforderung des Hebräerbriefes 4, 16: Lasst uns hinzutreten mit Freudigkeit zu dem Thron der Gnade, setzt sich fort Hebr. 8, 1. 2: wir haben einen Hohenpriester, der sich gesetzt hat zur Rechten des Thrones der Majestät im Himmel, als Pfleger des Heiligthums und der wahrhaftigen Hütte, welche der Herr aufgeschlagen, nicht ein Mensch. Und nach der Offenbarung Johannis ist es grade der Inhalt der Stimme, die vom Throne gehört wird: siehe da eine Hütte Gottes bei den Menschen und er wird bei ihnen wohnen (21, 3). Diese Hütte betrifft zwar die Herabkunft des himmlischen Jerusalem; in unserm Gemälde aber wird sie auf die erste Erscheinung, die Menschwerdung Christi bezogen, so dass Maria selbst für die Hütte (das tabernaculum) Gottes gilt, — wie es sonst geläufig ist, die Stiftshütte auf sie zu deuten. Dass aber der erstgedachte Spruch des Hebräerbriefes gern in diesem Sinne genommen wird, beweiset die Erklärung, welche Albertus Magnus von demselben giebt,[1]) sowie die Anwendung, welche folgende Strophe von demselben macht, indem sie die Maria als Thron der Gnade anredet;[2])

ergo te thronum gratiae
cor adeat fiduciae
et opem impetrabit.

Eben diese Vorstellung des salomonischen Thrones ist auch in Steinarbeit an Kirchen beliebt und lässt sich durch drei Jahrhunderte verfolgen. An der Schottenkirche zu Regensburg aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts sind am Nordportal über dem Gesimse der Säulen je 5 Löwen vorgestellt, zu den Seiten Christi, der im Tympanum thront. Ihre Zehnzahl wird nicht hindern, auch hier an den Thron Salomos zu denken. Hier ist aber Christus der Thronende; hingegen in den folgenden Beispielen Maria mit dem Kinde. Evident ist die Absicht in den Sculpturen an der Façade des Strassburger Münsters aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts: wo in dem Giebel über dem mittleren Portal dieselbe vorgestellt ist unter einem Baldachin auf einem Throne sitzend, zu welchem beiderseits 7 Stufen führen. Zwei Löwen auf der obersten Stufe, an dem Throne sich aufrichtend, sind der Maria zugewendet und lassen ihr Gebrüll hören. Von den 12 Löwen aber auf

---

[1]) Albertus M. De laudib. Mariae X, 2. §. 21. p. 260: Adeamus cum fiducia ... non dico ad tribunal judicis, sed ad thronum gratiae, id est Mariam plenam gratiae, quae est ille thronus, in quo quievit fons gratiae etc.

[2]) Mone, Lat. Hymnen des Mittelalters 525, 13. Bd. II. S. 312.

den andern Stufen sind je 2, etwa mit Einer Ausnahme, mit einander beschäftigt. Zwei Hände, welche die Rückwand des Thrones halten, sind erst in der Restauration hinzugekommen (Chardin p. 293), allerdings nach der biblischen Beschreibung. Zu beiden Seiten über- und unterhalb des Thrones waren je 4 Figuren angebracht in spitzbogigen Nischen; überdies aussen am Giebel 4 Figuren und noch eine auf der Spitze, — letztere 9 mit Spruchbändern: welche ohne Attribute und ohne den Inhalt dieser Bänder sich nicht bestimmen lassen. Aber die erstern sind in der Revolution verschwunden; die letztern haben in der Restauration statt der Spruchbänder musikalische Instrumente erhalten. Auch am Nordportal des Doms zu Augsburg und zwar in dem spätern Theil, wohl aus dem 15. Jahrhundert, sind oberhalb des Bogenfeldes, das jenen begrenzt, und zwar an dessen äusserm Rande, 12 Löwen zu sehen, höher hinauf in dem mittleren der 5 senkrechten Streifen Maria mit dem Kinde thronend und ihrem Sitz zunächst noch 2 Löwen, der eine mit dem Kopf dahin gerichtet, der andere niederwärts zu einer unterhalb befindlichen gekrönten Figur (wovon nachher). Der Thron Salomos ist also deutlich bestimmt durch diese 2 nebst den 12 Löwen,[1]) von denen sonderbarerweise ebenfalls 5 Paare sich beissen.

Endlich in der spätern Zeit des Mittelalters tritt die Vorstellung von Salomos Thron unter den Bildern eines bekannten Werkes auf, welches die Darstellungen aus dem Leben Jesu meist mit alttestamentlichen Parallelbildern ausstattet, dem Speculum humanae salvationis seit dem 14. Jahrhundert: und zwar als Parallelbild zu der Anbetung des Christkindes durch die Weisen aus dem Morgenlande. In dem frühern Hauptwerke solcher Parallelbilder, dem Altaraufsatz in Klosterneuburg und dem entsprechend in Handschriften der Biblia pauperum ist auch schon König Salomo, Geschenke empfangend, das eine der beiden Parallelbilder zu dieser Anbetung; auch trägt er Krone und Scepter, aber sein Sitz ist nicht geschmückt und der Nachdruck liegt nach dem Text auf der Darbringung der Geschenke durch die Königin von Saba, als Typus der heil. drei Könige. Aber in dem Speculum ist der Thron vollständig ausgebildet nach der Beschreibung im ersten Buch der Könige, und ist die Hauptsache als Typus der Maria, welchen der Text im Einzelnen durchführt. Die Unterschiede in den Handschriften und Ausgaben sind unwesentlich. In einem deutschen Heilsspiegel des 14. Jahrhunderts im

[1]) Waagen, Kunstwerke in Deutschland, Th. II. S. 58, indem er nur 10 Löwen angiebt (ausserdem die beiden obern auslässt), hat diese Bedeutung verkannt und hält sie für eine phantastische Verzierung.

K. Kupferstichkabinet zu Berlin enthält das betreffende Miniaturbild einen Thron mit kreisrunder Lehne, gehalten von zwei Händen; und auf den Stufen die 12 Löwen sowie oberhalb noch 2, welche alle mit offenem Rachen, brüllend dem Salomo zugewendet sind. In der ersten lateinischen Ausgabe ist der Thron nischenartig gerundet, die Hände fehlen; die 12 Löwen auf den Stufen aber sind von dem Könige ab, nach aussen gewendet, die andern beiden sitzen auf den Armlehnen des Thrones ihn betrachtend. Auch in der lateinisch-deutschen Ausgabe ist die Lehne gerundet, sie wird wieder von zwei Händen gehalten; die beiden obersten Löwen sitzen ebenfalls auf den Armlehnen, aber von den 12 Löwen auf den Stufen sind nur je 3 ausgeführt. — In jener Handschrift ist auch noch eine weibliche Figur, wie es scheint, knieend vor dem Thron zu sehen, — die Königin von Saba, welche ein Geschenk darbringt; in der ersten lateinischen Ausgabe ist die Figur ganz weggelassen, und in der lateinisch-deutschen Ausgabe ist ein König der Geschenkgeber (einer der vielen, deren der Text des Speculum gedenkt). Nach der Verbreitung, welche dasselbe handschriftlich mit Miniaturen und gedruckt mit Holzschnitten gefunden hat, darf diese Vorstellung zu Ausgang des Mittelalters als herrschend angesehen werden. Hier aber wird es darauf ankommen,

b. aus den literarischen Quellen,

insbesondere aus den Zeugnissen der Kirchenschriftsteller, den Gang, den dieselbe genommen hat, und ihre Verbreitung nachzuweisen.

Es ist erstens die ältere Vorstellung von Christus als dem wahren Salomo, welche selbst biblischen Grund hat. Denn abgesehn davon, dass der Name Salomo, der dem Namen Christi des Friedefürsten gleich kommt, auf diesen Typus leitet, tritt für denselben die Verheissung an David ein, dass seinem Samen der Stuhl seines Königthums solle befestigt sein ewiglich: welche Salomo auf sich bezieht (1 Kön. 5, 5), die aber nach der Verkündigung des Engels (Luc. 1, 32) in Christo erfüllt wird. Sodann die Kirchenlehrer lassen zum Theil in jener Stelle gar keine Beziehung auf Salomo zu, wie Lactantius;[1]) oder eine Beziehung auf ihn nur als Schattenbild des zukünftigen, wie Augustinus.[2]) Demnach wird Christus auch schlechthin als Salomo bezeichnet von Prudentius;[3]) und im Mittelalter als Salomo im höhern Sinne von Bernhard

---

[1]) Lactant. Div. instit. IV, 13.

[2]) Augustin. Civ. dei XVII, 8.

[3]) Prudent. Hamartig. v. 579.

von Clairvaux,[1]) als der wahre Salomo von Albertus Magnus.[2]) Ebenso in Hymnen: in einem durch Handschriften seit dem 13. Jahrhundert weitverbreiteten wird Maria angeredet ave veri Salomonis mater;[3]) in einem andern heisst sie caritatis cellula veri Salomonis;[4]) aber auch umgekehrt wird sie als Salomonis veri dilecta nata begrüsst.[5]) Und öfter in Hymnen, welche den Thron Salomos erwähnen, auf die wir sogleich kommen.

Dies ist zweitens die jüngere Vorstellung von der Maria als dem Throne Salomos (zu unterscheiden von ihrer Bezeichnung als Thron Gottes), welche nach allen Einzelheiten der Beschreibung ausgedeutet wird. Zwar deutet noch Rabanus Maurus in seiner Auslegung des 1. Buchs der Könige[6]) den Thron Salomos auf die Kirche, in welcher unser Friedefürst herrschend sein Gericht zum Vollzug bringt: er findet das Elfenbein treffend dabei angewendet, weil der Elephant ein keusches Thier sei und findet auch in den beiden Löwen an den Armlehnen so wie in den 12 Löwen auf den Stufen entsprechende Bezüge. Und diese Erklärung ist wörtlich aufgenommen in den Allegorien,[7]) welche dem Hugo von St. Victor fälschlich zugeschrieben werden. Hingegen Petrus Damiani, Cardinal und Bischof von Ostia († 1072), erklärt in einer Predigt auf Mariä Geburt:[8]) sie selbst ist jener wunderbare Thron, das Elfenbein glänzend weiss deutet auf ihre Jungfräulichkeit, das Gold auf die Gottheit, von der sie überschattet worden, die beiden Löwen an den Armlehnen sind der Erzengel Gabriel und der Evangelist Johannes, welche ihr bewahrend und hülfreich zur Seite standen, die 12 Löwen auf den Stufen sind die 12 Apostel, — welches alles rednerisch weit ausgeführt wird. Die gleiche Erklärung und zwar in einem wörtlichen Auszuge aus dieser Predigt enthalten die sogenannten Miscellanea unter den Werken des Hugo von St. Victor,[9]) welche ihm aber nicht angehören, wie selbst die

---

[1]) Bernard. In cantica Serm. XXVII. c. 2—5. T. I. p. 1365 sq.

[2]) Albert. Magn. In Luc. 1, 32. Opp. T. X. p. 39: et omnis terra desiderabat videre vultum Salomonis nostri veri pacifici.

[3]) Daniel, Thes. II, 119. Mone, Lat. Hymnen des M. A. II, 381. v. 9.

[4]) Mone, II, 612. v. 9.

[5]) Ebendas. 615. v. 40.

[6]) Raban. Maur. Comm. in lib. III. Reg. c. 40. Opp. T. III. p. 115.

[7]) Ps. Hugo a S. Victore, Allegor. in V. T. VII, 5. Opp. Venet. 1588. T. I. fol. 132. Patrolog. ed. Migne T. CLXXV. p. 706.

[8]) Petr. Damiani, Serm. XLIV. in nativ. Mariae Opp. T. II. p. 106 ff.

[9]) Ps. Hugo a S. Victore, Miscellan. II. Lib. III. (Lib. V.) c. 44. Opp. ed. Venet. T. III. fol. 112. ed. Migne T. CLXXVII. p. 770. Auch findet sich unter den Prädikaten der Maria der Name thronus Salomonis in dem Werk De bestiis et aliis

Aneignung eines solchen Auszuges beweiset. Bernhard von Clairvaux scheint diese Vorstellung bei Seite gelassen zu haben: in seinen Homilien super missus est kommt sie nicht vor; vielmehr bezieht er „den Stuhl seines Vaters David“ (Luc. 1, 32) auf die sedes aeterna, ohne den Thron Salomos zu erwähnen.[1]) Und der Mangel dieser Autorität giebt sich wohl bei seinem Schüler, dem Abt Guerricus († 1157) zu erkennen, der sich schwankend äussert in einer Predigt auf Mariä Verkündigung:[2]) von der Wahrheit werde sich nicht weit entfernen wer den Thron des Königs Salomo aus Elfenbein von dem Leib erklärt, den Christus aus der Jungfrau annahm, da auch der Schmuck des Thrones mit gelbem Golde darauf wohl passe. Was übrigens die Schrift von der Herrlichkeit des Thrones sage, möge passender, wenn jemand davon handeln wolle, von dem Leibe Christi, welcher die Kirche ist, verstanden werden. Unterdessen bewundere er gerne jenes Elfenbein der jungfräulichen Keuschheit, woraus der über den Cherubim Thronende sich seinen Sitz ersehen habe; welches durch Glanz, Frostigkeit, weisse und röthliche Farbe ihm Gleichnisspunkte bietet. Aber herrschend ist die Vorstellung seit dem 13. Jahrhundert. Vornehmlich hat Albertus Magnus ihrer sich angenommen sowohl in der Erklärung des Evangeliums Lucä, wo er den salomonischen Thron durch den „Stuhl seines Vaters David“ in der Botschaft des Engels angezeigt findet, jedoch die Bedeutung seiner Theile nur für das königliche Regiment erläutert;[3]) als in dem Werk von dem Lobe der Maria, wo der allegorischen Erklärung dieses Thrones ein eigener Abschnitt gewidmet ist, um dieselbe unter diesem Bilde zu charakterisiren.[4]) Sie ist der Thron Salomos, denn in ea verus pacificus corporaliter novem mensibus sedit et quievit; aber auch weil er von ihr die menschliche Natur angenommen hat, in welcher er auf richterlichem Throne sitzen wird (§§. 6. 20). Das Elfenbein bezeichnet ihre Reinheit und Keuschheit, das Gold ihre Demuth; von den 6 Stufen giebt es drei Erklärungen, die eine bezüglich auf die 6 Tugenden der Maria (wovon vorhin S. 106 die Rede war); die beiden Löwen an den Seitenlehnen sind Johannes der T. und Johannes der Ev. oder Gabriel und Johannes der

---

rebus, Lib. IV. c. 2, welches ihm ebenfalls fälschlich beigelegt worden, ed. Venet. T. II. fol. 209. ed. Migne T. CLXXVII. p. 139.

[1]) Bernard. Hom. IV. super missus est c. 1. p. 756.

[2]) Guerricus, In annunt. domini Serm. I. Bernardi Opp. ed. Mabillon Vol. II. p. 1000.

[3]) Albertus M. In Luc. I. T. X. p. 41 f.

[4]) Derselbe De laudibus Mariae X, 2. Opp. T. XX. P. 2. p. 252—260; worauf die moralische Erklärung folgt p. 260—263.

Ev. (wie bei Petrus Damiani); die 12 Löwen sind die 12 Altväter der Maria, nach der Zahl der Stämme Israels, — oder die 12 Apostel, welche auf den Stufen des Thrones stehen, weil sie rein und demüthig waren und der Maria, wenn auch von fern, in ihren Tugenden nachahmten. — Im 14. Jahrhundert hat Ludolph de Saxonia in seinem Leben Jesu diese Vorstellung aufgenommen und vollständig durchgeführt: der Thron Salomos ist die selige Jungfrau Maria, in welcher thronte Jesus Christus, die wahre Weisheit. Das Elfenbein und Gold dieses Thrones bezeichnen die Keuschheit und die Liebe. Wie er erhöht war über 6 Stufen, so überragt Maria die 6 Stände der Seligen, nehmlich Patriarchen, Propheten, Apostel, Märtyrer, Bekenner, Jungfrauen; die Bedeutung der 12 Löwen ist zwiefältig wie bei Albertus. Der Ort dieser Figuration ist der Abschnitt von den Weisen aus dem Morgenlande, welche dem Christkinde Geschenke gebracht hätten wie die Könige dem Salomo. Die Stelle beginnt:[1])

> Salomo residebat in throno de ebore candidissimo
> Qui vestitus erat auro purissimo.

Und schliesst:

> Duae manus sedile hinc inde tenebant
> Quia pater et spiritus a matre filii nunquam recedebant.

Das Ganze ist ein Auszug aus dem Text des Speculum humanae salvationis, von dem wegen des bezüglichen Miniaturbildes und Holzschnittes schon die Rede war.

Dieselbe Vorstellung bietet seit dem 12. Jahrhundert die deutsche Dichtung. So sagt Walther von der Vogelweide in seinem Leich von der h. Dreieinigkeit v. 62. (50):

> Salomônes ‖ hôhes trônes
> bist dû, frowe, ein sedelaere [selde hêre]
> vnd ouch gebieterinne.

Und ausführlicher Konrad von Würzburg in der Goldenen Schmiede (v. 1752): als Gott sein eingeborenes Kind, den wahren Salomo auf Erden wollte wohnen und thronen lassen, da suchte er deine werthe und deine kaiserliche Jugend, die wohl des Elfenbeines Tugend zwiefältig an ihr trug: aus dir machte er schön genug ihm selber ein Gestühle, das so recht kühl und so weiss aufleuchtete, dass ihm wohl bedäuchte, es wäre ihm so gemäss, dass er darauf sässe mit Ruhe und mit Gemach.[2])

---

[1]) Ludolph. de Saxon. Vita Jesu Chr. P. I. c. 11. §. 16.

[2]) Weitere Nachweisungen aus der mittelhochd. Dichtung s. bei W. Grimm zur Goldenen Schmiede S. XXXVI.

— Noch im 15. Jahrhundert heisst es in einem Marienliede des Heinrich von Loufenberg[1]):

dis ist ein thron küng salomons.

Dieses Lied aber ist die Uebersetzung eines lateinischen Gedichtes aus dem 12. Jahrhundert, und es ist merkwürdig, dass der deutsche Dichter, der sich sonst dem Original treu anschliesst, gerade dieses Bild dem geläufigern des lateinischen Liedes substituirt hat, wo es vielmehr heisst:

haec est *sponsa* Salomonis.

Reichlich hat auch in diesem ganzen Zeitalter, bis Ausgang des Mittelalters, die Hymnenpoesie dies Bild angewendet, meist in Mariengrüssen, wo die Namen und Ehren der h. Jungfrau durchgegangen werden. Sie wird theils einfach benannt thronus Salomonis[2]) oder thronus veri Salomonis[3]); theils werden die Einzelheiten, Bestand und Ausschmückung des Thrones erläutert. So in zwei Grussliedern, das eine aus einer Handschrift des 13, das andere aus Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts, anfangend Salve mater salvatoris und O si scirem, consentirem,[4]) welche zum Theil wörtlich hierin übereinstimmen:

Tu es thronus Salomonis,
cui nullus par in thronis
arte vel materia;
Ebur candens castitatis
aurum fulvum caritatis[5]),
praesignans mysteria.

quasi thronus Salomonis
ammirandae visionis
muniris leunculis.
Teque ebur castitatis,
aurum fulvum claritatis
exornant deifice.

c. Anwendung der Ueberlieferung auf die Kunstvorstellung.

Sieht man von der geschriebenen Tradition auf die Kunstvorstellung zurück; so ergiebt sich ausser dem allgemeinen Verständniss, sowohl eine besondere Erklärung als auch eine Berichtigung.

Die eine betrifft den Thron Salomos. In allen jenen Bildern mit diesem Thron, der an den Stufen und den Löwen erkannt wird, ist, mit Einer Ausnahme, Maria sitzend vorgestellt mit dem Kinde auf dem Arm. Wenn aber das Kind, Christus, für den wahren Salomo gilt; so ist der Thron, auf dem er sitzt, nicht etwa der, zu dem die Stufen hinaufführen und welchen [illegible] Maria einnimmt, sondern Maria selbst. Das besagen

[1]) Bei Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied Nr. 758. Str. 3. S. 636.

[2]) Mone, Lat. Hymnen 511, 40. 610, 45. 617, 7. Th. II. S. 289. 430. 434.

[3]) Ebendas. 531, 22. S. 318.

[4]) Ebend. 524, 37. S. 310. 601, 112. S. 415.

[5]) Andere Leseart: claritatis, worauf ich noch zurückkomme (S. 123).

insbesondere die Inschriften des Gemäldes zu Gurk: sowohl die Hauptinschrift, welche auf sie hinzeigt: ecce thronus magni fulgescit regis et agni; als die auf den Spruchbändern, welche diesen Thron verherrlichen. Vornehmlich aber erhellt diese Beziehung in dem Berliner Gemälde, worin zwar die 6 Stufen angegeben sind, aber nicht der Thron, Maria auch nicht sitzt, sondern steht und zwar auf dem Monde. Der scheinbare Widerspruch, auf den vorhin aufmerksam gemacht worden, löset sich eben dadurch, dass sie selbst der Thron Christi ist.

Was sodann die Löwen betrifft, deren verschiedenartige Anordnung zuvor angezeigt worden, so erscheinen darin einige Motive befremdlich, wenn man auf die Bedeutung der Figuren achtet. Die Löwen zunächst dem Thron sind aufgerichtet, theils hinauf zur Maria, theils abwärts blickend vorgestellt; welches beides mit ihrem Wächteramte stimmt. Aber die Löwen auf den Stufen in den spätern Denkmälern, dem Gemälde zu Bebenhausen und den Sculpturen zu Augsburg sind ziemlich grimmig auf einander und beissen sich, der eine den andern ins Bein. Offenbar haben die Künstler Mannichfaltigkeit und Leben in die Gruppen bringen wollen. Allein die Löwen stellen Apostel vor, welche der h. Jungfrau und Mutter andachtsvoll zugewendet sind. So erklärt ausdrücklich schon Petrus Damiani (am a. O. p. 107): die 12 Löwen sind die 12 Apostel, welche, auf die vorgelegten Stufen kräftig tretend, die Königin des Himmels nicht ohne grösstes Erstaunen bewundern und sprechen: „wer ist die, welche heraufsteigt wie die Morgenröthe, schön wie der Mond, rein wie die Sonne“ (Hohel. 6, 10). Ebenso Albertus Magnus (De laudib. Mar. X, 2. §. 18. s. oben S. 119): die Löwen auf den Stufen stehend bedeuten entweder die Patriarchen, welche ihre Erhabenheit bewundern und sprechen: „wer ist die u. s. w.“ (wie bei Petrus Damiani); oder die 12 Apostel, welche in allem ihr dienstwillig waren. Und in einem Liede auf den Thron der Maria, welches im folgenden Abschnitt vorkommen wird, heisst es (v. 65):

Astant et leunculi
bis sex, quibus graduli
substant, quorum oculi
thronum contemplantur.

Wenn sie aber in den Bildern, statt zu betrachten und zu bewundern, einander anbrüllen und beissen; so ist das ein Zeichen, dass die Künstler den Sinn des Gegenstandes nicht mehr recht gekannt oder doch in die Composition sich nicht vertieft haben, wodurch an die Stelle religiöser Symbolik, Motive aus dem Alltagsleben, und damit etwas Genremässiges getreten ist.

4. Die Gesammtvorstellung.

Nachdem die Hauptbestandtheile der Composition, nächst der h. Jungfrau mit dem Kinde, nehmlich ihre Tugenden bei der Verkündigung und der salomonische Thron im Einzelnen besprochen sind, achten wir schliesslich auf deren Verknüpfung. Sie ist in der That innerlich gemeint, so dass ein einheitliches Thema vorliegt, worin die Menschwendung des Sohnes und die Verherrlichung der Maria sich zusammenschliessen.

Denn die 6 Stufen des Thrones sollen selbst auch die 6 Tugenden der Maria abbilden, durch welche sie sich würdig gezeigt, Mutter des Sohnes Gottes zu werden, und auf denen er, wie es im Anschluss an diese Symbolik heisst, zu ihrem Thron hinaufgestiegen, nehmlich die Menschheit in ihr angenommen hat. So verbindet Albertus Magnus die beiden Seiten, indem er von den Stufen zu den Tugenden übergeht.[1]) Ebenso ein eigenes Lied auf den thronus b. Mariae, welches das Thema unserer Gemälde vollständig umfasst, bekannt gemacht aus einer Handschrift des 15. Jahrhunderts.[2]) Darnach hat Christus diesen Thron selbst sich zubereitet nach dem Typus des salomonischen: das Elfenbein und das Gold bezeichnen die castitas und caritas der Maria. Von den Stufen des Thrones aber und den Tugenden heisst es:

In hunc thronum talibus
sex virtutum gradibus
Christus scandit passibus
motu singulari.
Sic hic gradus infimus,
non virtutis minimus,
quod Mariam legimus
clausam salutari.

Turbat pudicitia,
cogitat prudentia,
fidei constantia
modum inquisivit.
„Ecce, inquit flamini,
sum ancilla domini,"
dicens „fiat" numini
felix obedivit.

Die unterste Stufe ist also ihre Zurückgezogenheit (in den Gemälden solitudo genannt). Die andern fünf (meist bezeichnet durch die Worte des Evangeliums turbat, cogitat u. s. w.) sind: pudicitia (gleichbedeutend mit verecundia), prudentia, fides (statt virginitas), humilitas (nicht genannt, aber bezeichnet) und obedientia. Es werden die Löwen auf den Stufen

---

1) Albertus M. De laud. Mariae X, 2. §. 24. p. 257: sex gradus quos habebat thronus per quos Salomon ascendebat in thronum, sex virtutes b. Mariae possunt intelligi, per quas Christus ascendit in virginem . . . hae sex virtutes notantur Luc. 1. etc.

2) Mone, Lat. Hymnen No. 619. Bd. II. S. 442 ff.

geschildert, wie wir schon gesehen haben (S. 121), dass ihre Augen nach dem Thron gerichtet sind; und davon auf die Apostel die Anwendung gemacht:

Totidem discipuli,
conversores saeculi,
Christi matrem singuli
digne venerantur.

Dazu kommen die beiden Löwen an den Armlehnen:

riteque spectabiles
fortes et terribiles
astant bini stabiles
brachiis leones,

welche Stärkung und Furcht (fortitudo und formido) bedeuten, die von der h. Jungfrau ausgehen: die eine auf die Menschen, die andere auf die Drachen des Abgrundes.

Nach diesen gemeinsamen Bestandtheilen ziehen wir die Besonderheiten der Gemälde zu Gurk, Bebenhausen und Berlin in Betracht.

III. Die eigenthümlichen Vorstellungen.

1. Die Figuren der Caritas und Castitas in dem Gemälde zu Gurk.

In diesem Gemälde stehen zu beiden Seiten neben dem Thron der Maria, die Pfosten desselben anfassend, zwei gekrönte weibliche Figuren mit der Ueberschrift KARIT und . . STO, welche als Caritas und Castitas von Haas (S. 167), als Veritas und Castitas von Lind (S. 138) bestimmt werden. Indessen ist nach Photographie und Lithographie die Lesung Karit(as) sicher. Das Fragment des andern Namens ist vermuthlich STI, und demnach Kastitas höchst wahrscheinlich zu ergänzen, — wie beide Bearbeiter lesen. (Es stehen noch über dem Kopf der Maria die Buchstaben OPA, vielleicht ein Rest von ORA pro nobis). Die Geltung dieser Tugenden an dieser Stelle ist aus den erwähnten Marienliedern ersichtlich, da von dem Thron Salomos das Elfenbein auf die Keuschheit, das Gold auf die Liebe als die grösste der Tugenden gedeutet wird. Zwar findet in letzterer Beziehung einiges Schwanken statt, da statt der caritas zuweilen die claritas genannt wird: nicht allein in dem zuvor (S. 120) angeführten zweiten Hymnus, sondern auch in einer Variante des ersten.

Desgleichen haben nach einem dritten Hymnus (bei Mone 610, v. 48) das Fell Gideons und der Thron Salomos die Bedeutung:

vellus notat *castitatem*
thronus veram *claritatem,*
qua pater te ditavit.

Wie auch nach Albertus Magnus Maria der grosse Thron ist *claritatis* immensitate, quia factus de auro fulvo nimis etc.[1]) Allein derselbe erklärt für die Tugenden, die hauptsächlich durch das Gold des salomonischen Thrones bedeutet werden und die er der Maria vindicirt, die *caritas* (nebst der sapientia und obedientia.)[2]) Auch heisst es in dem zuletzt erwähnten Hymnus auf den Thron der Maria, von dessen Elfenbein und Gold (v. 33):

Virgo praefert corpore designatum ebore, cuncto pulchrum tempore, florem *castitatis*:	Sic Mariae spiritus praefulget divinitus, auro fulvo praeditus summae *caritatis.*

Ebenso in dem Speculum humanae salvationis (c. 9. fig. 3.) und darnach bei Ludolphus de Saxonia in seinem Leben Jesu (I, 11. §. 16):

Ebur propter suum candorem et frigiditatem
designat virginalem munditiam et *castitatem*;
Aurum, quod in valore suo praecellit omne metallum,
significat *caritatem*, quae mater est omnium virtutum.

Dadurch wird also die Bedeutung der Figuren am Thron der Maria bestätigt.

2. Die Person des Salomo und die Begegnung der Tugenden Misericordia und Veritas in dem Gemälde zu Bebenhausen.

Einigen dieser Compositionen ist es eigen, dass unterhalb des Thrones der Maria König Salomo ebenfalls sitzend und mit dem Scepter vorgestellt ist: so in den Sculpturen zu Strassburg und Augsburg[3]) und dem

---

[1]) Albertus M. De laud. Mariae X, 2. §. 8. p. 255.

[2]) Ebendas. §. 13. p. 257.

[3]) Waagen, (an dem oben S. 115 angef. O.) hält diese Figur (die aber nicht über, sondern unter der mit dem Kinde thronenden Maria sich befindet) für König David; allein der sitzt mit der Harfe daneben. Schnaase, Gesch. der bildenden K. Bd. VI. S. 537 hat die richtige Benennung; aber nicht ist Salomo auf seinem Löwen-

Gemälde zu Bebenhausen. Wenn seine Figur auch nicht erforderlich ist, so ergänzt sie doch die Figur des Thrones: und bildet wie dieser die Maria, so den Sohn Gottes vor. Bei dieser Erklärung würde man stehen bleiben können, wenn nicht das Gemälde zu Bebenhausen zwei weibliche Figuren mit Spruchbändern enthielte, die auf eine besondere Bedeutung leiten. Sie stehen dem Thron zunächst, in aufsteigender Linie auf die Figuren der Tugenden folgend, die je 3 zu beiden Seiten desselben erscheinen, und eben so unter Spitzbogen. Ihr Name Barmherzigkeit und Wahrheit ist aus folgendem Spruch zu entnehmen, den sie jede zur Hälfte tragen:

MISERICOR(dia). ET. VERITAS ———— OBVIAVERVNT. SIBI.

aus Ps. 85, 11. Es ist der Ausdruck der Zuversicht auf die Hülfe des Herrn, dessen Barmherzigkeit und Wahrheit sich einander begegnen, Gerechtigkeit und Friedsamkeit sich küssen. König Salomo aber in einer Nische sitzend, welche die Stufen unterbricht, ist nach rechts gewendet und hat die rechte Hand dahin ausgestreckt. Gewiss nicht zeigend auf die sich beissenden Löwen; sondern Blick und Finger gerichtet auf die Tugenden (namentlich die mit dem Spruch: siehe ich bin des Herrn Magd) und die Stufen; und damit auf die Menschwerdung, zu deren Rathschluss die zu oberst erscheinenden beiden Tugenden in nächster Beziehung stehen. Dies gründet sich auf eine Parabel des Bernhard von Clairvaux, welche an jene Psalmstelle anknüpft und den Sinn dieser Figuren aufschliesst. Er nimmt die vier Tugenden für Personen, erklärt sie für Töchter Gottes und urtheilt, da eine Versöhnung angedeutet scheine, dass sie Streit gehabt haben möchten, den er also entwickelt. Da die Wahrheit und Gerechtigkeit das sündige Menschengeschlecht züchtigten und mit zukünftiger Strafe bedrohten, baten die Friedsamkeit und die Barmherzigkeit für den gefallenen Menschen: „wird denn Gott ewiglich verstossen und keine Gnade mehr erzeigen?“ (Ps. 77, 8). Der Vater erklärt endlich, auch ihren Schwestern verpflichtet zu sein, der Gerechtigkeit und Wahrheit. Aber diese möchten kommen, und sie wollten zusammen Rath pflegen. Sie erscheinen am festgesetzten Tage: jede bringt für ihr Theil aufs beste vor, was sie hatte. Die Barmherzigkeit: es ist die Zeit gekommen, des vernünftigen Geschöpfs sich zu erbarmen; und die Wahrheit: es muss in Erfüllung gehn das von Gott gesprochene Wort von Adams Tode. Und sie gelangen nicht zum Einverständniss.

---

besetzten Thron dargestellt, wie denn die beiden obersten Löwen über dem Haupte des Salomo sich befinden; sondern Maria nimmt den Thron ein und Salomo sitzt unter demselben.

Da schlägt einer der Cherubim vor, zum König Salomo (d. h. zu Gott dem Sohne) sie zu senden. Also begegnen sich vor seinem Antlitz die Barmherzigkeit und die Wahrheit und wiederholen die obgedachten Klagereden. Darauf neigt sich der Richter und schreibt mit dem Finger auf die Erde: die eine sagt, ich bin verloren, wenn Adam nicht stirbt und die andere sagt, ich bin verloren, wenn er nicht Barmherzigkeit erlangt; es geschehe ein guter Tod. Und da sie nicht begreifen, wie das geschehen könne, erklärt er: wenn aus Liebe Einer stirbt, allerdings der dem Tode nichts schuldig ist; denn nicht wird der Tod den Unschuldigen behalten können. Aber wo könnte jener Unschuldige und Liebende gefunden werden. Sie suchen ihn auf der Erde und im Himmel und kehren zurück ohne gefunden zu haben was sie suchten. Da erklärt König Salomo: er selbst wolle Busse thun für den Menschen, den er erschaffen habe. Und sofort entbot er den Gabriel, seine Ankunft zu verkünden. Dem kommenden Könige aber gingen die Barmherzigkeit und Wahrheit voran, wie geschrieben steht: Barmherzigkeit und Wahrheit gehen vor deinem Angesichte her (Ps. 89, 15). Aber auch Gerecktigkeit und Friedsamkeit haben sich geküsst, die bis dahin nicht wenig uneins zu sein schienen. — Diese Parabel hat weite Verbreitung und auch künstlerische Darstellung gefunden; worüber ich auf meine Abhandlung über den Rathschluss der Erlösung verweisen darf (Evangel. Kalender für 1859. S. 24 ff.), wo auch eine Miniaturmalerei aus einer Turiner Handschrift des 15. Jahrhunderts abgebildet ist, in welcher die vier Tugenden vor dem Thron des Sohnes ihren Streit führen. Hier hingegen, in dem Bebenhauser Gemälde, sind sie bereits geeinigt; dem Salomo und dem neugeborenen Heiland der Welt gegenüber weisen sie zurück auf den Rathschluss und das Ziel der Erlösung, als die Tugenden, welche den Sohn Gottes zur Menschwerdung geführt haben. Und so treten sie an die Spitze der (sechs) Tugenden, welche Maria bei der Verkündigung bewährte.

3. Die sieben Tauben in dem Gemälde zu Gurk.

Aus diesem Bilderkreise enthält nur das Gemälde zu Gurk die Vorstellung von 7 Tauben, welche den Rundbogen über der thronenden Maria einnehmen, ohne Nimben, alle auf die Mitte des Bogens, nach dem Haupt der Maria gerichtet, an welches allerdings das Haupt des Kindes sich anschmiegt. Diese Tauben, welche in dem spätern Mittelalter nicht selten über Christus, sei es allein oder über dem Kinde mit der Mutter erscheinen, sind ein Sinnbild der 7 Gaben des Geistes, welche auf ihm

ruhen, nach Jes. 11, 2. Diesen Sinn hat auch die Malerei eines Antipendiums der romanischen Periode aus Soest im Museum des Kunstvereins zu Münster,[1]) worin zu beiden Seiten des thronenden Christus stehend Maria und Joh. der Täufer erscheinen: Maria in einem Rund eine Taube haltend, welche von 6 kleineren Tauben umgeben ist, die mittlere Taube, benannt als (spiritus) Sapientie, bezeichnet Christum selbst, — entsprechend dem Lamm, welches ebenso von dem Täufer gehalten wird. Diese Auffassung wird bestätigt durch ein Glasgemälde des 13. Jahrhunderts in der Kathedrale zu Chartres, worin Maria thronend gerade so ein Rund vor sich auf dem Schoss hält, welches von 6 Tauben umgeben ist, aber nicht selbst eine Taube sondern statt deren die Figur des Christkindes umschliesst.[2]) Diese Tauben also haben keine Beziehung zur Maria. Jedoch ausnahmsweise sind sie auch vorgestellt die Maria umgebend, also die Gaben des Geistes auf ihr ruhend, namentlich in einer Glasmalerei zu Freiburg, im nördlichen Seitenschiff des Doms.[3]) Und anders wird es auch in Gurk nicht gemeint sein sowohl nach der Richtung, welche die Tauben nehmen als nach der ganzen Stimmung des Gemäldes, welches der Verherrlichung der Maria gewidmet ist. Auch wird eine solche Auffassung schon bekundet durch eine Autorität des 11. Jahrhunderts, Petrus Damiani, der in einer Predigt auf Mariä Geburt sich dahin ausspricht.[4]) Es musste, bevor die Erlösung geschah, ein Haus gebaut werden, worin der himmlische König herabsteigend die Herberge nähme, — jenes nehmlich, von welchem Salomo sagt (Spr. 9, 1): „Die Weisheit baute ihr Haus und hieb sieben Säulen." Denn auf 7 Säulen ruht dies jungfräuliche Haus, weil die Mutter des Herrn mit den sieben Gaben des heil. Geistes ausgestattet war. Vorsichtiger drückt Albertus Magnus sich aus, ungeachtet seiner überschwenglichen Marienverehrung, indem er auch jenes Haus, das die Weisheit sich baute auf die Maria bezieht und seine 7 Säulen für die 7 Gaben des h. Geistes erklärt; das Verhältniss dieser Gaben zu

---

[1]) Abgeb. bei einer Notice von J. G. Müller in de Caumont Bullet. monum. T. XVIII. 1852. p. 277. Eine Ungewissheit (p. 280), ob die Tauben auf die Maria oder Christus zu beziehen seien, besteht aber nicht.

[2]) Abgeb. bei Didron, Hist. de dieu p. 499. Dass aber die 7. Taube aus Mangel an Raum weggeblieben sei, ist nicht gegründet und wird durch Vergleichung des vorgenannten Altarwerks widerlegt: Christus selbst nimmt die Stelle dieser Taube ein.

[3]) Didron, Hist. de dieu p. 505, der jenes Beispiel anführt, leitet die Vorstellung aus Deutschland ab; was nach dem obigen zu berichtigen ist.

[4]) Petrus Damiani, Serm. XLV. in nativ. Mariae, Opp. T. II. p. 108. E.

ihr bestimmt er mittelbar: dona quae requieverunt in Christo quiescente in Maria.[1])

Eigenthümliche Vorstellungen des Gemäldes in Berlin.

4. Maria auf dem Monde stehend und mit der Sonne bekleidet.

Die beiden anderen Malereien zu Gurk und Bebenhausen, zeigen die Maria sitzend auf einem Thron. Nicht so das Berliner, worin sie auf dem Monde steht, dessen Hörner nach unten gewendet sind, mit der Sonne bekleidet ist, d. h. eine goldene Scheibe hinter sich hat, und eine Sternenkrone trägt. Diese im späteren Mittelalter verbreitete Vorstellung ist entnommen aus der Apoc. 12, 1 ff. durch Deutung des Weibes, das mit dem Kinde vor dem Drachen in die Wüste flüchtet, auf Maria. Dasselbe wurde in der abendländischen Theologie früher auf die Kirche gedeutet; aber Bernhard macht die Anwendung auf Maria in einer Predigt auf ihre Himmelfahrt, obwohl er zugesteht, dass nach dem Zusammenhang die Stelle der Apocalypse auf die Kirche sich beziehe. Und im 13. Jahrhundert ist diese Anwendung ganz geläufig, auch in deutscher Dichtung und Prosa. Die Nachweisungen hierüber werden in der Beschreibung des christlichen Museums der Berliner Universität zu diesem Gemälde gegeben werden. Und es möge hier nur eine jüngere Erklärung, der Zeit desselben nahe stehend, folgen, die als Text zu einem Bilde der so ausgestatteten Himmelfahrt Mariä dient, aus dem Speculum humanae salvationis (c. 36. fig. 2.):

Mulier illa sole circum amicta erat
Quia Maria circumdata divinitate in celum ascendebat.
Luna sub pedibus ejus esse videbatur
Per quod perpetua stabilitas Mariae designatur.

Diese Stelle hat Ludolphus de Saxonia in seinem Leben Jesu, ebenfalls mit Beziehung auf die Himmelfahrt Mariä, aufgenommen.[2]) In unserm Gemälde aber steht sie auf dem Monde mit dem neugeborenen Kinde; was sich wenigstens an das Gesicht der Apocalypse etwas näher anschliesst. Wie aber die Stellung auf dem Monde mit dem zugleich angedeuteten, aber nicht ausgeführten Throne Salomos sich reimt, ist schon zuvor (S. 121) angegeben.

---

[1]) Albert. M. De laud. Mariae X, 30. §. 5. p. 282.

[2]) Ludolphus de Saxonia Vita Jesu Chr. P. II. c. 86. §. 5.

5. Die Propheten und Sibyllen aus dem Heidenthum und Muhamedanismus.

Während in der oberen Abtheilung dieses Gemäldes die Sprüche der Kirchenlehrer das Verhalten der Maria bei der Verkündigung preisen, erscheinen zu unterst ausserchristliche Propheten und Prophetinnen, welche die Geburt Christi verkündigen. Es sind zwei Sibyllen, ein römischer Dichter und ein arabischer Astronom.

Der erstere ist Virgilius mit dem Spruch:

> Ultima Cumei jam venit carminis etas,
> Magnus ab eterno satorum nascitur ordo.

aus seiner vierten Ecloge (v. 9), mit einigen Aenderungen oder vielmehr Ungenauigkeiten (ausser dass venit jam umgestellt ist). Im Urtext heisst es: ab integro; und saeclorum ordo, während es im Gemälde nicht anders als sanctorum ordo gelesen werden kann. Diese Ecloge ist frühzeitig in der Kirche auf die Zukunft des Sohnes Gottes gedeutet, schon von Kaiser Constantin dem Gr., der eine ausführliche Auslegung in diesem Sinne giebt. Dann von den Kirchenlehrern: Augustinus (im Jahre 394) zum Beweise, dass es auch im Heidenthum Propheten gegeben und zwar solche, welche Weissagungen von Christo gesungen, führt den Virgil an und jenen Vers: ultima Cumaei etc. Im 12. Jahrhundert kommt Abaelard wiederholt auf Virgil „diesen grössten unserer Dichter" und die vierte Ecloge zu reden und erklärt, dass sie auf niemanden wahrhaft oder passend könne bezogen werden als auf den menschgewordenen Sohn Gottes. Derselben Zeit gehört ein Weihnachtsspiel aus der Abtei S. Martial in Limoges an, worin unter den Propheten A. und N. Testaments, die von der Zukunft Christi Zeugniss ablegen, Virgil auftritt, einige Verse jener Ecloge recitirend. Desgleichen in einem grossen mittelhochdeutschen Gedicht von der Erlösung etwa aus der Mitte des 13. Jahrhunderts wird unter denen, die als Verkündiger des Sohnes Gottes gesendet seien, Virgilius aufgeführt, als welcher zu der Botschaft sonderlich von Gott erwählt worden, demnach seine 4. Ecloge von Anfang bis zu Ende in 4 füssigen gereimten Jamben mitgetheilt. Und im 14. Jahrhundert hat Dante, dessen ganzes Werk den Virgil als Vorläufer des Christenthums verherrlicht, insbesondere die Weissagung der 4. Ecloge als eine solche angeführt, die über seinen Standpunkt hinausweise. Diese Ueberlieferung, in Lehre und Dichtung, von der Prophetie Virgils (worüber ich auf meinen Aufsatz:

Virgilius als Theolog und Prophet des Heidenthums in der Kirche[1]) verweise) findet entsprechenden Ausdruck in Kunstvorstellungen des späteren Mittelalters, unter denen unser Gemälde eine bemerkenswerthe Stelle einnimmt.

Die Sibyllen sind die cumäische (der Name ist ausgefallen, aber nach dem Inhalt der Weissagung zu ergänzen) und die samische; und ihre Sprüche lauten:

[Sibilla Cumana] Jam redit et virgo redeu(n)t sat(ur)nia regna;
Et nova progenies e celo mittitur alto.
Felix ille deus ligno qui pe(n)det ab alto.

Sibilla Samia: Ve(n)iet agnus celestus (sic) hmliavit'[2]) deus
junget(ur) di(vi)nitati hu(m)anitas et
puellari officio educabit(ur) deus, deus et homo.

Der letzte Spruch findet sich nicht unter den zu dieser Zeit den Sibyllen beigelegten Weissagungen. Wohl aber die beiden ersten Verse des ersten Spruches, welche auf die Menschwerdung Gottes und die Erscheinung seines Reiches gehen. Sie sind der vorgenannten 4. Ecloge Virgils, in deren Anfang die Sibylle selbst genannt wird, entnommen (v. 6. 7) mit geringer Aenderung des zweiten Verses (wo es bei Virgil heisst: jam — caelo demittitur). Und werden mit einigen andern derselben Ecloge dieser Sibylle beigelegt sowohl in einer lateinischen Handschrift des 15. Jahrhunderts, welche die Figuren und Weissagungen der Sibyllen enthält, in der k. Hofbibliothek zu München (Cim. 44), als auch in einem deutschen Schauspiel des 15. Jahrhunderts.[3]) Der dritte Vers, bezüglich auf den Gekreuzigten, ist die Umkehrung von 5. Mos. 21, 23: maledictus a domino est qui pendet in ligno und erscheint jenem Zusammenhang fremd: er wird in der gedachten Münchener Handschrift (Bl. 10 b.) der hellespontischen Sibylle beigelegt.

Die Vorstellung von Sibyllen als Prophetinnen des Heidenthums, welche auf Grund der untergeschobenen sibyllinischen Orakel über den Einen Gott und die Zukunft Christi schon in der alten Kirche aufgenommen war, ist in dem spätern Mittelalter bis in die neuere Zeit durchaus populär. Und es sind die Bilder sammt den Sprüchen von einzelnen und mehreren

[1]) Evangel. Kalender für 1862. S. 56 ff., woselbst auch (S. 74) auf dies Gemälde Bezug genommen ist, welches damals im k. Museum zu Berlin sich befand.

[2]) Humiliabitur.

[3]) Der Sündenfall u. Marienklage, zwei Schauspiele, herausg. von Schönemann. S. 97.

zusammen bis zur vollen Zahl der 12 Sibyllen sehr verbreitet.[1]) Diesem Kreise schliessen sich die Figuren unseres Gemäldes an. Andrerseits enthält dasselbe, gegenüber dem Virgil, ein ganz singuläres Zeugniss aus dem Muhamedanismus.

Es ist die Figur des Albumasar mit dem Spruch:

In prima facie virginis ascēdet virgo pulcherrima et hōesta et (munda) et seq' nut'et puerum (quem) q(uae)dam gens vocat ihm̄ (Jhesum).

Dieser Albumasar, wie gewöhnlich sein Name lautet, eigentlich Abi-Maschar, war ein berühmter arabischer Astronom des 9. Jahrhunderts, geboren zu Balkh in Khoracan im Jahre 805/6, gestorben zu Vacith im J. 885. Mehrere Schriften desselben sind in lateinischer Uebersetzung im Abendlande verbreitet, auch in Druck erschienen.[2]) Die vorliegende Stelle ist jedoch nicht direct aus seinen Schriften, sondern aus den Sprüchen der Sibyllen und zwar der cimmerischen entnommen. Sie lautet in der gedachten Münchener Handschrift in der Unterschrift ihres Bildes also (Bl. 6. b): In prima facie virginis ascendit virgo quedam honesta et munda et est pulchra facie, prolixi capilli, sedens super sedem stratam, n̄utriens puerum. dans ei ad comedendum lac, quem quedam gens vocat ihm̄ (woraus man was in dem et sequentia enthalten ist, ersieht). Die Beziehung auf den Albumasar zeigt die Ueberschrift des Bildes: Sibila cyemeria (sic), annorum XIIII in ytalia, de qua scribit Albumasar astrologus, vaticinatur, quomodo virgo lactat puerum. Ohne diesen zu nennen wird auf ihn Rücksicht genommen in dem Spruch der cimmerischen Sibylle, den das genannte Schauspiel der Sündenfall, aus dem 15. Jahrhundert, mit den andern sibyllinischen Sprüchen hat und lateinisch mit deutscher Uebersetzung aufführt (S. 95): In prima facie virginis ascendit puella quedam, quem vocant secheladius rosthal gentes egipti. Et est pulcra facie prolixa capillis, sedes comedendum lac proprium (sic). (Es ist zu lesen sedens, die obige Stelle von super bis dans ei ad hinzuzufügen und am Schluss zu setzen lactans puerum). Was das erste Angesicht der Jungfrau, worin ein Töchterlein aufsteigen wird, sein soll, würde man nicht leicht begreifen; aus dem Zusammenhang aber, woraus die Stelle genommen ist, erhellt, dass das Zeichen der Jungfrau gemeint ist, in welchem die Maria (8. Sept.) geboren ist. Die Stelle ist in der That entlehnt aus dem Werk des Albumasar: Introductorium in astro-

[1]) S. meine Mythologie u. Symb. der christl. Kunst I, 1. S. 479 f. 490 ff.

[2]) Die k. Hofbibliothek in München enthält die drei: Introductorium in astronomiam, Flores astrologiae und De magnis conjunctionibus.

nomiam, welches in acht Büchern verfasst und im Lateinischen mit einer Vorrede und manchen Zwischenbemerkungen des Uebersetzers versehen ist. Es scheint daraus hervorzugehn, dass die Uebersetzung im J. 1160, dem ersten des Papstes Alexander III. verfasst ist (lib. VI. c. 1. Bl. e 5 vers.); erschienen ist dasselbe zu Augsburg 1489. 4⁰. Im sechsten Buch nun, wo die Aufgänge der 48 Sternbilder erläutert werden, heisst es: Virgo signum fertile, bipartitum, triforme. Oritur in primo ejus decano ut perse chaldei et egyptii omniumque duorum hermes et ascalius. A[1]) primaeva etate docent, puella cui persicum nomen secdeidos de darzama arabice interpretatum ad re nedefa.[2]) i. virgo munda, puella dico virgo immaculata: corpore decora: vultu venusta habitu modesta: crine prolixo manu geminas aristas tenens supra solium auleatum residens: puerum nutriens ac jure pascens in loco cui nomen hebrea, puerum dico a quibusdam nationibus nominatum ihesum, significantibus eima, quem nos grece xpm dicimus (letzteres wohl Zusatz des lateinischen Uebersetzers). Diese Notiz des arabischen Astronomen, der allerdings auf den Glauben der christlichen Völker (quaedam gens) Rücksicht nimmt, ist also die Quelle sowohl für den Spruch der cimmerischen Sibylle, (den auch die zahlreichen Ausgaben von „Zwölf Sibyllen Weissagungen" wiedergeben) als mit Benennung des Autors für den Spruch des Albumasar in dem in Rede stehenden Gemälde. Mit der Aenderung (in dem Gemälde, wie es in dem Gedicht auch gemeint ist), dass das Präsens oritur in das Futurum ascendet, d. h. die Beschreibung des jährlichen Vorgangs am Himmel in die Weissagung von einem geschichtlichen Ereigniss verwandelt, ausserdem statt des astrologischen in primo decano gesetzt ist in prima facie. Da beide, das Gemälde und das Gedicht, diesen Ausdruck haben (und so auch die Schrift, „Zwölf Sibyllen Weissagungen:" im ersten Angesicht der Jungfrawen), so deutet das auf einen gemeinsamen Ursprung dieser Abweichung, der zwischen dem Erscheinenen jener lateinischen Uebersetzung (1160) und der Zeit des Gemäldes (Anfang des 14. Jahrhunderts) liegen muss.

Alle diese Sprüche in dem Gemälde beziehen sich auf den Anfang des Lebens Jesu, sein Kommen in die Welt und die Geburt von der Jungfrau. Ausgenommen dass dem Spruch der cumäischen Sibylle ein Vers von seinem Leiden beigefügt ist. Dagegen erscheint unterhalb der Maria ein Leichnam im Grabe liegend mit einer eigenthümlichen Unterschrift, welche der Erklärung bedarf.

---

[1]) Nach dieser Interpunction giebt die Stelle keinen Sinn; der Punkt ist zu löschen, also a zu setzen.

[2]) Der Ausdruck und die Bedeutung treffen zu: es ist das arabische adrâ neẓifa, nach gefälliger Auskunft von Herrn Prof. Rödiger.

6. Die tumba gygantis.

Dieser gygas im Grabe ist niemand anders als Christus. Der Name Gigant, d. i. Riese, Held, und das Bild ist genommen aus dem 19. Psalm (v. 6.) von der Sonne, welche dem Bräutigam gleich hervortritt aus der Kammer, sich freut wie ein Held (gigas) zu laufen den Weg. Die Anwendung auf Christus wird hier in dem Sinne gemacht, dass Maria für die Kammer gilt, aus welcher der Held vermöge der Menschwerdung hervorgegangen ist. Und dadurch tritt diese Vorstellung, die tumba gigantis, mit der Hauptvorstellung, Maria mit dem Kinde, in Verbindung. Eine weitere Verbindung ergiebt sich dadurch, dass der Held, der hier im Grabe liegt, eben die Sonne ist, mit der sie bekleidet und die aus ihr hervorgegangen ist, wie es ausdrücklich in einem Liede auf Mariä Heimsuchung heisst[1]):

Euge sole quod amicta solem gignis stellula.

Diese Vorstellung des im Grabe liegenden gigas wird ergänzt durch dieselbe Bezeichnung des gen Himmel fahrenden Christus in einer lateinischen Evangelienhandschrift des 11. Jahrhunderts zu München[2]): Christus ist nehmlich vorgestellt, wie eine Hand aus dem Himmel ihn emporzieht, mit der Unterschrift:

Maximus ecce gigans scandit super astra triumphans.

(Die Form gigans, des Reims wegen angewendet, kommt auch sonst vor, s. sogleich bei Julius Firmicus Maternus). Dabei ist vielmehr an seine Abkunft vom Himmel kraft seiner göttlichen Natur zu denken, — wie es von der Sonne in dem Psalm weiter heisst: a summo coelo egressio ejus et occursio ejus usque ad summum ejus; und es im Evangelium ausgedrückt ist: niemand fährt gen Himmel, denn der vom Himmel herniedergekommen ist, nehmlich des Menschen Sohn (Joh. 3, 13). Das Bild selbst von der Sonne mit beiden Motiven, der Abkunft vom Himmel und der Abkunft von der Maria, vorzüglich das letztere ist von Alters her in der Kirche im Gebrauch, und gerade auch im Zeitalter unseres Gemäldes verbreitet.

Schon Tertullian macht diese Anwendung auf Christus gegenüber einem Haeretiker, der den Zusammenhang mit dem A. T. aufhob.[3]) Ebenso

---

[1]) Mone, Lat. Hymnen 414, 11. Bd. II. S. 123.
[2]) Cimel. 59. Bl. 194. vers. vor dem Evangelium Johannis.
[3]) Tertullian. Adv. Marc. IV, 11.

beruft sich Julius Firmicus Maternus, aber gegenüber den Heiden und dem heidnischen Zuruf in den Mysterien χαῖρε νύμφιε, um Christus als den wahren sponsus der Kirche erkennen zu lassen unter andern Bibelstellen auf Psalm 19;[1]) wobei der Ausdruck vorkommt: exultabo velut gigas viam currere. — Die Deutung aber der Kammer, von welcher der Held (gigas) ausgeht, auf Maria, und zwar mit dieser Bezeichnung desselben, findet sich zuerst in dem berühmten Weihnachtsliede des Ambrosius Veni redemtor gentium, Strophe 4[2]):

> Procedens de thalamo suo
> pudoris aula regia
> geminae gigas substantiae;

welches von Luther übersetzt ist in dem Liede: Nun komm der Heiden Heiland; in der Uebersetzung von Fortlage (Gesänge christl. Vorzeit S. 61) lautet die Stelle:

> Aus seiner Kammer schreitet er, aus seiner königlichen Burg,
> Ein Riese doppelter Natur, zu laufen muthig seine Bahn.

Wonach es in einem jüngeren Adventsliede heisst[3]):

> Vergente mundi vespere
> uti sponsus de thalamo
> egressus honestissima
> virginis matris clausula.

Doch eben wegen dieser gemina substantia der göttlichen und der menschlichen Natur, umfasst der Hymnus des Ambrosius unter demselben Bilde auch den Ausgang vom Vater. Beides berücksichtigt Augustinus, anknüpfend an diesen Hymnus in einer Weihnachtspredigt.[4]) Denn mit Bezug auf Psalm 19 erklärt er: heute ist Christus aus der Kammer hervorgegangen, d. h. aus dem Schooss der Jungfrau, und hat sich gefreut wie ein Held (gigas) zu laufen den Weg: welchen Weg? Das sterbliche Leben . . . Er ist herabgekommen und aufgefahren. Diesen Ausgang unseres Helden (gigantis) hat kurz und herrlich Ambrosius geschildert in dem Liede, welches ihr eben gesungen habt: egressus ejus a patre,

---

[1]) Jul. Firmic. Mat. De errore prof. relig. c. 19.

[2]) Daniel, Thes. hymnol. T. I. p. 12. Mone, Lat. Hymnen 30,17. Bd. I. S. 43.

[3]) Mone, Lat. Hymnen 34, 9. Bd. I. S. 49.

[4]) Augustin. Serm. 372. de nativ. dni IV. §. 2. 3. T. V. p. 1022. 1023. Vergl. Serm. 291. c. 6. p. 815 A.

regressus ejus ad patrem (die folgende Strophe des angeführten Liedes). Auch in seinen Bekenntnissen kommt Augustinus auf diese Prophetie von der Geburt durch die Jungfrau zurück.[1]

Diesem Vorgang folgen die Autoritäten des Mittelalters. Beda in der Auslegung des Lucas wendet das Bild auf die Geburt Christi an: ecce verbum dei . . de utero virginali tanquam sponsus de thalamo suo procedet in mundum.[2] Ebenso Rabanus Maurus bei Erklärung von thalamus in seinem Lexicon biblischer Allegorien, während er bei Erklärung von gigas den Namen auf die freudige Tapferkeit Jesu bezieht, den Lauf des gegenwärtigen Lebens zu vollbringen.[3] Auch Albert der Grosse in seinem Werke vom Lobe der Maria, wo er öfter denselben berücksichtigt, versteht in diesem Zusammenhang ihn vornehmlich de nascente Christo; — wie er auch einen eigenen Abschnitt von dem Namen der Maria thalamus hat.[4] Doch kommen in diesen Zeiten auch die andern Beziehungen des gigantischen Laufes zur Sprache. Bernhard hat bei dem Hervorgehn des gigas die Abkunft Christi vom Himmel im Auge.[5] Umgekehrt wendet Jacobus a Voragine den Lauf des gigas auf seinen Eingang zum Himmel, nehmlich das Momentane der Himmelfahrt, — jedoch auch, nach Augustinus, auf das ganze Leben und Wirken Jesu an.[6] Und die letztere Anwendung, gleichfalls mit Berufung auf Augustinus, hat auch Ludolphus de Saxonia.[7]

Das ist die Zeit, in welche unser Gemälde trifft. Wie die Aufschrift daselbst tumba gygantis erkennen lässt, war dies selbst ein stehender Name Jesu geworden. So findet er sich schon in dem versificirten Verzeichniss von 45 Namen Jesu von einem Silvius.[8] Ebenso ist das gigas geminae substantiae aus dem Hymnus des Ambrosius (s. oben) in Gebrauch gekommen.[9] Beides kehrt öfter in lateinischen Hymnen wieder; das erstere mit schmückenden Prädikaten. Christus wird angerufen als fortis gigas, potens gigas[10]. Und es dient der Name,

---

[1]) Augustin. Confess. IV, 12. §. 19.

[2]) Beda in Luc. 1, 35. p. 291.

[3]) Raban. Maur. Allegoriae. Opp. T. V. ed Colon. 1626. p. 816. 779.

[4]) Albert. M. De laud. Mariae III, 6. p. 92. X, 29. p. 280. Dies Kapitel hat die Ueberschrift Maria thalamus.

[5]) Bernardus, Super missus est Hom. III. c. 2. p. 751. A.

[6]) Jacob. a Vorag. Leg. aurea c. 72. p. 321. 326.

[7]) Ludolphus de Saxon. Vita Jesu Chr. P. II. c. 84, 15.

[8]) Pitra, Spicileg. Solesm. T. III. p. XII. Bei Münter, Sinnbilder H. I. S. 18 unter dem Namen des Damasus.

[9]) Albertus M. De laud. Mariae X, 2. p. 255.

[10]) Mone, Lat. Hymnen 261, 61. 262, 187. Bd. I. S. 341. 345.

die Macht über Welt und Tod zu bezeichnen, wenn es in einem Marien- und einem Weihnachtsliede heisst[1]):

hunc infantem, sed gigantem,[2])	hic est gigas currens fortis,
qui manu coelos sustinet;	qui destructa lege mortis etc.

Ein Wort, welches vorzüglich auf die tumba des gigas passt, die nicht ein Ende seines Laufes und nicht ein Unterliegen, sondern den Sieg über den Tod bezeichnet.

7. Die zwölf Löwen mit dem apostolischen Glaubensbekenntniss.

Die 12 Löwen auf den Stufen neben der Maria werden zwar noch von Rabanus auf den Stand der Prediger gedeutet, welcher der apostolischen Lehre folgt. Später aber, wie wir gesehen haben, sind die Apostel darunter verstanden, sei es ausschliesslich, wie bei Petrus Damiani, oder so dass die Deutung auf die Patriarchen daneben hergeht, im 13. und 14. Jahrhundert, bei Albertus Magnus, im Speculum humanae salvationis, bei Ludolphus. In unserm Gemälde sind den Löwen die Namen der Apostel beigeschrieben mit Spruchbändern, welche das apostolische Glaubensbekenntniss enthalten. Die Reihe beginnt zu unterst auf der Rechten der Maria, schreitet nach oben, und auf der andern Seite von oben nach unten fort, in dieser Folge:

Petrus, Johannes, Andreas, Jacobus, Thomas, Jacobus;
Philippus, Bartholomäus, Matthäus, Symon, Judas, Matthias.

Dabei sind an zweiter und dritter Stelle die Namen und Sprüche verstellt, da auf Petrus, der mit dem ersten Artikel voransteht, Andreas mit dem Anfang des zweiten Artikels (et in ihm xpm), und dann Johannes mit der Fortsetzung desselben (qui conceptus est de spiritu sco) folgen müsste. Das apostolische Glaubensbekenntniss ist nehmlich in 12 Artikel zerlegt, wie es nach alterthümlicher Sage aus den Beiträgen der Apostel zusammengesetzt sein sollte. Und zwar trifft die vorstehende Vertheilung dieser Artikel mit der Ueberlieferung überein, welche unter dem Namen Augustinus verbreitet ist; ausgenommen dass die Personen des Johannes und des ersten Jacobus verwechselt sind.

---

[1]) Ebendas. 583, 31. 389, 41. Bd. II. S. 397. 86.

[2]) Derselbe Gegensatz in dem Hymnus 41, 3. Bd. I. S. 57:

nam qui puer nascitur, juxta prophetiam
ut gigas egreditur ad currendam viam.

Die Vorstellung der Apostel mit den Artikeln des apostolischen Glaubensbekenntnisses erscheint häufig im Mittelalter. Hier aber indem sie in die Symbolik des salomonischen Thrones eintritt, dient sie in eigenthümlicher Weise, wie schon durch die Zeichen von Sonne und Mond geschieht, den Gesichtskreis zu erweitern und an die Bilder von Anfang und Ende des irdischen Lebens Jesu, durch die Zeugen desselben, den Inbegriff ihrer Verkündigung anzuknüpfen.

Berlin, 17. Februar 1872.

Einige Bemerkungen zu dem Aufsatze: „Die Darstellung des Abendmahles in der byzantinischen Kunst“ von Dr. Ed. Dobbert.

Mit vieler Freude habe ich den eben genannten Aufsatz im IV. Jahrg. dieser Jahrbücher S. 281 u. fg. gelesen, und ich kann nicht leugnen, dass es mir eine doppelte Genugthuung gewährt hat, einmal einen von mir in Bezug auf die toskanische Kunst ausführlich behandelten Gegenstand hier rücksichtlich der byzantinischen Epoche mit soviel Gründlichkeit weiter bearbeitet, zum andern den von mir eingeführten Namen der „vergleichenden Kunstgeschichte“ offen angenommen zu sehen. Auch die ganze Art, wie Herr Dr. Dobbert meine Schrift über das Abendmahl heranzieht, beleuchtet und beurtheilt, muss ich im Allgemeinen als eine angemessene anerkennen, ja ich muss besonders einige Vorwürfe, die er derselben macht, loben. Nur Eines habe ich in dieser Beziehung ihm entgegen zu stellen, nämlich die Thatsache, dass in meiner Schrift die Aeusserungen über die byzantinischen wie über die mittelalterlichen Darstellungen des Abendmahles nur gelegentliche, einleitende sein konnten und sollten, um den geschichtlichen Faden mit einigen Zügen im Grossen und Ganzen zu bezeichnen bis zu der Zeit, wo die Darstellungen in der toskanischen Kunst beginnen, dass sie nur „wenige Beispiele“ heranziehen durften und lediglich „eine vorbereitende Uebersicht zur besseren Betrachtung der toskanischen Denkmäler“ bieten wollten. In sofern ist es also selbstverständlich, dass ich nicht die ausgiebigen und wohlbegründeten neuen Ansichten vorbringen konnte, wie derjenige es kann, welcher gerade eben die byzantinischen Darstellungen zur Hauptsache seiner Studien macht. Ich durfte mich sogar in dem mir vorliegenden Zusammenhange gar nicht von der allgemein üblichen Auffassung der byzantinischen Kunst entfernen, da ich, wenn ich dieses gethan hätte, auch zu eingehenden Begründungen wäre genöthigt worden, wodurch mein Hauptzweck, die Betrachtung der toskanischen Denkmäler, gelitten hätte. Es ist also in diesem Sinne allerdings

etwas Wahres an der von Herrn Dr. Dobbert meiner Beweisführung vorgeworfenen „Bewegung in einem circulus vitiosus,“ nur trifft dieser Vorwurf nicht mich, sondern er trifft den Stand kunstgeschichtlichen Wissens in Bezug auf die byzantinischen Abendmahlsdarstellungen überhaupt zu der Zeit, als ich schrieb. Ich habe in den einleitenden Beispielen nichts Selbständiges oder Neues geben wollen und können, sondern ich musste mich an das vorhandene Material und die herrschende Auffassung halten. Nach meiner Ansicht hätte Herr Dr. Dobbert diesen in der Sache nothwendig begründeten Standpunkt nicht übersehen dürfen, und er würde dann den Aeusserungen meiner Schrift über die byzantinische Periode nicht den selbständigen Werth haben beilegen können, den er ihnen zuzueignen scheint. Wer aber hat Herrn Dr. Dobbert gesagt, ich hätte „gar nicht gemerkt, dass meine Beweisführung thatsächlich keine Induction, sondern eine Deduction sei?“ Stand mir doch das Allgemeine über die byzantinische Kunst fest und suchte ich doch nur einige für meinen Gegenstand erläuternde Beispiele! Dadurch dass ich im Interesse meiner Gesammtdarstellung die Gruppirung umkehrte und die Beispiele voran stellte, glaubte Herr Dr. Dobbert, ich hätte die deducirende Methode zur Anwendung bringen wollen und mich unmerklich selbst getäuscht. Das Wesen der deducirenden Methode schliesst die Anwendung derselben aber unbedingt da aus, wo aus einem weiten Stoffgebiete nur einige wenige beiläufige Beispiele, die gerade zur Hand sind, herangezogen werden, wo also ein hinreichendes Material, an welchem deducirt werden kann, nicht zur Stelle gebracht wird und werden kann.

Ich will die Frage nicht erörtern, inwiefern auf kunstwissenschaftlichem Gebiete von einer reinen Anwendung inductiver und deductiver Methode die Rede sein könnte, nur glaube ich die Ansicht aussprechen zu dürfen, dass es zwar scheint, als sei die deductive Methode die richtige und wohl ausschliessliche, dass dieser Schein aber bei näherer Untersuchung, nicht durchweg Stand hält. Dann einmal leuchtet wohl ein, dass das ausschliessliche Deduciren auf einem so verwickelten historischen Gebiete, wie das der Kunstgeschichte ist, äusserst schleppend, schwerfällig und darum unzweckmässig sein würde. Zum andern aber ist klar, dass auf einem Felde, wo man es mit Werken zu thun hat, deren Wichtigste und Vollkommenste der Intuition, der Inspiration entsprungen sind, man auch nur wieder durch Inspiration wahrhaft weiter kommen kann, dass man demnach von einem gewissen Augenblick an zur inductiven Methode greifen muss. Freilich kann auch diese Methode nicht rein angewendet werden, weil es sich nicht um rein theoretische Dinge handelt, weil vielmehr fortwährend der innigste Bezug auf den gegebenen That-

bestand unterhalten werden muss. Diese kurzen Andeutungen werden genügen, um darauf aufmerksam zu machen, dass der Gedanke, welcher dem von Herrn Dr. Dobbert ausgesprochenen Vorwurf zu Grunde liegt, keinesweges von einfacher und klarer Natur ist.

Auf Herrn Dr. Dobbert's Kritik der einzelnen von mir angezogenen Beispiele glaube ich nicht eingehen zu sollen, da durch die vorstehenden allgemeinen Gesichtspunkte sich auch das Einzelne leicht erledigt. Nur mache ich auf die nachträglichen Bemerkungen aufmerksam, die ich in meine „Italienischen Blätter“ S. 236 niedergelegt habe und wo namentlich der Zustand des Thürreliefs von St. Germain-des-Près als ein solcher dargethan wird, „dass man dies Werk kaum irgendwo citiren oder als Beispiel in irgend welchem Sinne anführen kann.“

Endlich möchte ich mir erlauben im Allgemeinen zur Vorsicht zu mahnen gegenüber den neueren Meinungen, welche an der byzantinischen Kunst eine geistige Ehrenrettung vornehmen möchten. Was die Menschheit der byzantinischen Kunst verdankt ist wahrlich nicht gering und der aufmerksame Beobachter wird in den Werken derselben trotz aller Erstarrung den Geist des Menschen wieder finden. Aber was wir im engeren Sinne Geist nennen, den frisch und mächtig sprudelnden Quell inneren Lebens, der alle Form durchdringt, sie selbst mit Leben und Geist erfüllt, — diesen wird man in der byzantinischen Kunst nicht finden, höchstens mit einigen Ausnahmen aus der Justinianischen Blüthenepoche. Und diese Ausnahmen sind gegenüber der unendlichen Masse, welche die Jahrhunderte angehäuft, nicht entscheidend, vielmehr ist im Hinblick auf sie die allgemeine Erstarrung und der allgemeine Mangel an Geist in jenem höheren Sinne nur um so strenger zu beurtheilen.

Braunschweig, 15. Mai 1872. **Herman Riegel.**

Notiz über das Selbstbildniss Holbein's in den Uffizien von Florenz.

Die Aufschrift dieser Studie in Pastelfarben ist für neu erklärt worden. Dies ist jedoch desshalb unmöglich, weil der Stich von N. Billy, der in dem alten Museo Fiorentino erschien, bereits dieselbe hat. Durch die Gefälligkeit der Herren E. Förster und Dir. Carlo Pini bin ich in den Stand gesetzt, nachfolgende nähere Aufschlüsse über dies interessante Werk zu bringen. Hr. Förster theilte mir mit: „Es hat eine Vergrösserung erfahren; die ursprüngliche Grösse ist nach Pariser Zollstab: 8″ 7‴ hoch, 6″ 9‴ breit. Es ist in Pastel gemalt auf eine grundirte Tafel und hat Goldgrund hinter sich. Das Gesicht ist breit, kräftig, hat graue Augen, dünnen, schwarzen Lippen- und etwas grauen, breiten Vollbart, es ist $^{3}/_{4}$ nach rechts gewendet, schaut aber heraus. Die Kappe liegt glatt auf dem Kopf und hat Fleischfarbe, an der Stirn einen Kranz von schwarzen Haarbüscheln, so dass sie das Aussehen einer Tonsur gibt. Die Inschrift mit schwarzen Lettern, ist so auf den Goldgrund geschrieben, dass sie eingravirt scheint, was sie nicht ist. Sie scheint eine Copie der ursprünglichen in lateinischen Cursiven, wovon ich noch lesen konnte:

sui ipsius effigiator ———— | | |
aetatis (nach Herrn Pini noch suae)

Ob das | | | der Rest von MDXXXXIII ist, kann ich nicht behaupten.

Herr Pini schrieb: „Wann das Bild etwas in die Länge und Höhe vergrössert wurde, wissen wir nicht, aber jedenfalls, nachdem es in den Besitz der Galerie gelangt war, denn derartige Vergrösserungen sind mit vielen anderen Bildnissen vorgenommen worden, um sie im Maasse gleichförmiger zu machen. Damals ohne Zweifel geschah es auch, dass man beim Uebergehen des Grundes mit einer gelblichen Farbe, um das Neue mit dem Alten in Uebereinstimmung zu bringen, die frühere Inschrift

durch die neue ersetzte. Wann das Gemälde in unsere Galerie gelangte, ist unbekannt, aber jedenfalls vor 1714, denn im Inventar, das von 1704—1714 geht, findet es sich folgendermassen beschrieben: *Ritratto in carta dipintovi di pastelli di sua mano di Giovanni Holpenio di Basilea. Alto soldi sedici e largo nove in circa* (was der factischen Grösse entspricht.)" Aus dem Letztern erhellt, dass auch die Vergrösserung schon vor 1714 stattgefunden hatte. Ich bemerke noch hierzu, dass auch dieses Bild dasjenige sein kann, was van Mander bei B. Ferreris gesehen (vergl. meinen Aufsatz im III. Hefte, Jahrg. 1871 der Jahrbücher für Kunstwissenschaft).

Wilhelm Schmidt.

P. S. Vergleiche hiermit die Notizen von Mündler, II. Jahrg. d. Bl. (1869) S. 284. Die Angabe, dass das Bild auf eine grundirte Tafel, nicht auf Papier gezeichnet sei, halte ich nach meiner Erinnerung nicht für richtig; ob „accuratissimus" oder aetatis suae unter dem neuen Grund zu lesen, bleibe einer Revision zur Entscheidung vorbehalten.

D. H.

Nicolaus von Neufchatel.

Im VI. Jahrg. S. 350 der Zeitschrift für bildende Kunst wird von dem Porträtmaler „Nicolas Lucidel, genannt Neuchatel“ gesprochen. So pflegt man allerdings diesen vortrefflichen Meister zu benennen; er zeichnete sich aber selbst auf dem Bilde der Münchener Pinakothek, den Mathematiker Neudörfer vorstellend: Nicolaus de Novocastello, d. h. von Neufchatel oder Neufchateau. Doppelmayr (Histor. Nachricht von den Nürnberg. Mathematicis und Künstlern) sagt: „Diesen Künstler pflegte man in Nürnberg nach einer corrupten Pronunciation Nutzschidell auch Lucidell zu benennen.“ Hieraus ist ersichtlich, dass Lucidell blos eine grobe Verstümmelung des Neufchatel ist, also gänzlich aus der Kunstgeschichte verwiesen werden muss. Auch bezüglich des Geburtsjahres etc. des Künstlers herrschen falsche Angaben; so glaubte der frühere Pinakothekcatalog 1550 annehmen zu müssen, obwohl auf dem fraglichen Bilde des Neudörfer selbst das Jahr 1561 als Jahr der Entstehung zu lesen ist. Prof. Marggraff in seinem neuesten Katalog vom J. 1869, bei Nr. 77 Säle, sagt: geb. um 1540(?), was gleichfalls unrichtig ist, ferner lassen Er und Andere den Künstler zu Mons selbst geboren werden, während er nach Sandrart's Bericht blos in der Grafschaft Mons gebürtig war und zu Mons selbst lernte.

Um diesen Verwirrungen ein Ziel zu setzen, scheint es angezeigt die Stelle aus Sandrart und Doppelmayr folgen zu lassen; man scheint sie nie selbst nachgelesen zu haben.

Sandrart, Teutsche Akad. 1675 II. Theil III. Buch S. 276, sagt:

Nicolaus Neufchattel, sonst insgemein Lucitell genannt, aus der Grafschaft Bergen im Hennegau bürtig, lernte die Malkunst in der Stadt Mons, ungefähr Anno 1540 und wurde ein vortefflicher Contrafäter, wie dann seine meisten Werke noch in Nürnberg gefunden werden. Er hat aber die vornehmsten Personen daselbst ganz lebhaft gezeichnet, natürlich fleissig colorirt, stark erhaben und auf das köstlichste gemalet,

also dass zu seiner Zeit niemand gefunden worden, der ihm in dieser netten Erfahrung wär zu vergleichen gewesen; sintemal er alle diejenigen edlen Gaben besessen, die ein vollkommener Contrafäter billig an sich haben sollte. Von Historien aber wird von seiner Hand nichts gefunden, sondern, wie allbereit gedacht, das Contrafäten war seine liebste und angenehmste Arbeit, derer er unausgesetzt ergeben war. Ein mehreres haben wir aus Mangel eigentlicher Nachricht von Ihm nicht erfahren und beibringen können, gegenwärtiges aber ist von uns zufälliger Weise aus einem geschriebenen Tractätlein, welches der alte Juvenell zusammen getragen, genommen und hierher gesetzt worden.

Doppelmayr ausser dem schon bei Sandrart Bemerkten, S. 209:

— — A. 1561 kam er nach Nürnberg und zeigte bald seine Kunst, da er das Contrafät des ältern Joh. Neudörffers, zur Dankbarkeit für viele genossene Ehren, herrlich darstellte mit so grossem Ruhm und guter Recommendation, dass selbiger dadurch seinen beständigen Wohnsitz zu Nürnberg gefunden allwo er — — sehr viel schöne Contrefaite verfertiget, welche die Kunstliebende nach unsers Neufchatels Tod, der gegen 1600 erfolgt, als gute Stücke gar fleissig aufgesuchet und in ihren Kunstzimmern bishero aufbehalten.

Doppelmayr's Anmerkung 1. Diesen Künstler pflegte man in Nürnberg nach einer corrupten Pronunciation Nutzschidell auch Lucidell insgemein nur zu benennen.

Anmerkung 2. Ein und anderes schönes Contrefait zeigt man in der Praun'schen Kunstkammer unter mehrern dergleichen Stücken auf.

Was Doppelmayr's Angabe, Neufchatel sei um 1600 gest., anbelangt, so möchte sie doch etwas zu spät angesetzt und dafür vielleicht um 1590 anzunehmen sein. Im J. 1584 lebte der Künstler noch, wie aus dem unten zu erwähnenden Bildnisse des Georg Kolb hervorgeht. Als Todesjahr des „alten Juvenell", d. h. des Nicolaus, wird 1597 angegeben. Wenn man nur wüsste, ob er das Tractätlein vor oder, wie vielleicht wahrscheinlicher, nach dem Tode unsers Künstlers geschrieben hatte! Im Jahre 1539 trat Neufchatel in die Werkstätte des Malers und Baumeisters Peeter Coecke van Aelst zu Antwerpen ein und erlegte den Vorständen der Gilde, Merten, Peters und Willem 't Kint, zwei Goldgulden. Dies geht aus der Aufschreibung des Antwerpener Zunftbuches von jenem Jahr hervor: Colyn van Nieucasteel geleert (d. h. gelernt) by Peeter van Aelst. Siehe: De Liggeren etc, der Antwerpsche Sint Lucasgilde, herausgeg. von Ph. Rombouts u. Th. Van Lerius, 2. Lief. S. 135. Es ist kaum zu bezweifeln, dass darunter unser Künstler gemeint sei, wie auch die Herausgeber annehmen. Colyn van Nieucasteel ist eben die

vlämische*) Uebersetzung von Nicolas de Neufchatel: Namen und Zeit passen vollkommen auf diesen. Die niederländische Herkunft des Malers, wovon der Zeitgenosse desselben Juvenell berichtet, hat dadurch eine weitere Bekräftigung erlangt. Auch die Angabe, um 1540 habe er zu Mons den Grund zu seiner Malerei gelegt, trifft so ziemlich zu, nur wird Neufchatel zuerst in seiner Heimath (so um 1538) gelernt und sich dann erst nach Antwerpen gewandt haben. Wie lange er bei Peeter Coecke van Aelst geblieben, darüber kann ich nichts angeben und ebenso wenig die Zeit seiner Thätigkeit bis 1561 ausfüllen.

Ich lasse einige seiner Werke hier folgen. Verzeichniss der seltenen Kunstsammlung des Herrn H. A. von Derschau, versteigert zu Nürnberg im Aug. 1825, S. 10.

Nicolaus de Nova (sic) Castello gemeiniglich Neufchatel genannt, geb. zu Bergen, gest. zu Nürnberg gegen 1590.

Tuch auf eine Holztafel geleimt.

31. Bildn. des Christoph von Fürer, Senators der Stadt Nürnberg. Halbe Fig. mit grossem Bart. Er ist schwarz gekleidet, hat einen platten Hut auf dem Kopfe, und eine goldene Kette um die Brust hängen: seine rechte Hand hält einen Handschuh. H. 36″ B. 28″.

— — Der Künstler malte es im J. 1561 — — vorzüglich erhalten.

Schleissheimer Galerie Nr. 107, Untergeschoss (früher Nr. 83).

Unbekannt. Bildniss eines bärtigen Mannes mit Pelzrock und schwarzer Mütze. Halbfig. Ganz ähnlich dem Bilde Nr. 77 der Pinakothek, doch bedeutend kleiner. Zartes Miniaturbild, das dringend in die Pinakothek versetzt zu werden verdiente. Bez. links und rechts vom Kopfe:

: V. K. D :	NACH CHRISTI GEPVRT 1564 IAR
ANNO ÆTATIS LXVI	DIESES PILDT ABGEMALET WAR.

---

*) Die gewöhnliche Bezeichnung Flamänder und Flamändisch ist ganz zu verwerfen, da sie aus dem französischen Flamand entlehnt ist. „Vlamen“ nennen sich die Glieder jenes niederdeutschen Volksstammes. Das Adjectiv davon bildet man bei uns gewöhnlich mit dem Umlaut „vlämisch“ (flämisch), wie man sagt schwäbisch von Schwabe u. s. w. die richtige Schreibart: Vlame und vlämisch anzunehmen kostet nichts als einen Entschluss.

Im Praun'schen Museum war nach Chr. G. v. Murr's Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten Nürnberg's etc., Nürnb. 1778 S. 472 zu sehen: Nr. 72. Johann Georg von der Schart, Bildhauer aet. 43. Ao. 1573.

Jost Amman (Andresen Nr. 10) hat bekanntlich das Porträt Neudörffers nach ihm radirt; ausserdem gibt es noch folgende anonyme Radirung, die aber grob und zu stark geäzt ausgefallen ist: Brustbild, $^3/_4$ nach rechts gewendet in einem Oval, worunter eine Schrifttafel mit: GEORG KOLB MERCA-NORIMBER 1554 und links der Name des Malers N. Núschetel. p. H. 4″ 5‴ Br. 2″ 9‴. (Nach J. A. Börner's handschriftlicher Angabe).

Otto Mündler hat in den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" IV. Jahrg. S. 369 das Bildniss Nr. 77 Säle der Pinakothek zuerst unserm Künstler zugeschrieben, das ihm jetzt endlich auch der Katalog zugesteht. Mündler hat vermuthet, dass er längere Zeit zu Prag gelebt, weil er selbst in den dortigen Sammlungen mehr als 20 Bildnisse von seiner Hand gefunden, mehrfach unter dem Namen Juvenel, was wohl nur Namensverwechselung sei.

Neufchatel malt sehr weich; durchaus in modernerer Weise als Holbein, dem seine Bilder häufig zugeschrieben werden. Der Einfluss der Venetianer lässt sich nicht verkennen. Seine Bilder zeigen eine grosse Kunst der Charakteristik, vor Allem das (in den Fleischtheilen ist leider einmal die Patina abgerieben worden) Porträt Neudörfer's und seines Sohnes. Dass er auch in miniaturartiger Weise, aber ohne ins Kleinliche zu verfallen, malen konnte, beweist das angeführte Schleissheimer Bildchen, das als eine wahre Perle bezeichnet zu werden verdient. Wenn es einen grösseren Namen trüge, wäre es längst in aller Welt bekannt!

München, Mitte November 1871. **Wilhelm Schmidt.**

Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden.

Von Dr. **A. von Zahn.**

I.

Die Verzögerung einer eingehenden Besprechung der vorjährigen Holbein-Ausstellung in diesen Blättern erklärt sich aus dem Wunsch des Herausgebers, einestheils die Literatur der Holbein-Ausstellung vollständig übersehen zu können, anderntheils erst dann über dieses für die Kunstwissenschaft so wichtige Ereigniss zu dem engern Kreis der Leser dieses Blattes zu sprechen, wenn die störende Beimischung des „öffentlichen Interesses" das sich an den „Madonnen-Streit" knüpfte, einer rein wissenschaftlichen Erörterung Raum gegönnt haben würde. Mit dem Erscheinen der Brochure von Gaedertz dürften die literarischen Producte der Ausstellung ihren Abschluss gefunden haben; das grosse Publicum und die Presse sind längst über diese Angelegenheit zur Tagesordnung übergegangen, und so wird es gegenwärtig an der Zeit sein, einen zusammenfassenden Bericht über die Ergebnisse der unmittelbar an die Ausstellung geknüpften Discussionen und Untersuchungen zu geben.

Bekanntlich concentrirten sich dieselben so gut wie ausschliesslich auf die Vergleichung der beiden Madonnen und ich lasse die Besprechung dieser „Frage" den Mittheilungen über den übrigen, von der Kritik fast ganz vernachlässigten Inhalt der Ausstellung vorangehen.

Ein Bericht an dieser Stelle muss sich selbstverständlich auf die kunstwissenschaftlichen Forschungen und Resultate des Madonnenstreits beschränken. Es läge nahe, einiges über die Masse von unwissenschaftlicher Arbeit zu sagen, welche den Gewinn sicherer Ergebnisse überaus erschwert, die einfache Sachlage verschoben und allerhand fremde Interessen in die Untersuchung gemischt hat. Allein die Vorstellungen über die wissenschaftliche Behandlung der Kunstgeschichte sind nun einmal noch so weit auseinandergehend, dass ein andrer Verlauf der Dinge nicht zu erwarten war. Die Mehrzahl der Fachgenossen forderte selbst durch

das Eingehen auf schwankende ästhetische Gesichtspunkte und durch das Aussprechen unbegründeter subjectiver Meinungen die active Theilnahme aller derer heraus, welche sich auf gleichen Standpunkt zu stellen Lust hatten. Im Publicum selbst aber herrscht auch unter sonst wissenschaftlich gebildeten Leuten noch viel zu sehr die alte Vorstellung von der „Kunstkennerschaft“ als gleichbedeutend mit „Geschmackslehre“, als dass man über die vorwiegende Vermengung der ästhetischen und historischen Grundlage der Forschung befremdet sein dürfte.

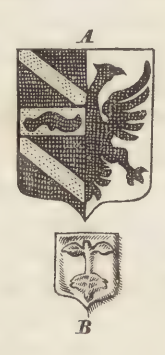
Von Anfang an gereichte es der Discussion nicht zum Vortheil, dass eine Anzahl der vom 1—3. September in Dresden versammelten Kunstforscher ihre „Erklärung“ in der bekannten Fassung kurzer Sätze veröffentlichte, welche dann die Aufstellung einer Gegenerklärung von Künstlern und damit eine zum Theil noch fortdauernde Unsicherheit des Publicums über die streitige Frage zur Folge hatte. (Vgl. Literatur-Verzeichniss Nr. 4 und 27.)

Hoffentlich wird es mit zu den Ergebnissen der Ausstellung gehören, dass innerhalb der Kunstwissenschaft die Grundlagen und der Weg wissenschaftlicher Forschung einer strengen Prüfung unterzogen und in Zukunft mehr und mehr jenes Schauspiel unsichern und unbegründeten Urtheilens vermieden werde, an welchem wesentlich der Mangel einer mit der Ueberfülle des Materials längst nothwendig gewordenen Arbeitstheilung auf unserm Gebiete Schuld ist.

Ohne deshalb das grosse Interesse zu verkennen, welches die ästhetische Beurtheilung der beiden Bilder namentlich auch das gegenseitige Verhältniss der Aechtheits- und Schönheitsfrage beansprucht, muss doch für das Folgende auf eine Berührung dieser Seite der Discussion verzichtet und ausschliesslich das ins Auge gefasst werden, was einestheils über die äussere Geschichte beider Bilder, anderntheils über ihre objectiv-nachweislichen künstlerischen Qualitäten durch die Forschung während und neben der Ausstellung erörtert und festgestellt worden ist.

In ersterer Beziehung ist nur von einem negativen Ergebniss zu berichten. Es ist kein neues Document über die Geschichte der beiden Madonnen zu Tage gekommen und trotz wiederholten Nachforschungen, welche die Herren Dr. A. van der Willigen in Haarlem und Archivar Dr. Scheltema in Amsterdam anzustellen die Güte hatten, hat weder über den Verkauf des Dresdner Bildes in einem amsterdamer Bankerott um 1690, noch über den Zusammenhang des von Sandrart erwähnten Lössert mit dem Jasper Loskart, dessen Bilder zugleich mit denen eines Jacob Cromhout 1709 in Amsterdam versteigert wurden, irgend eine urkundliche Notiz gefunden werden können.

Nur über die Persönlichkeit des Jacob Cromhout vermochte Herr van der Willigen folgende Auskunft zu geben: „Jacob Cromhout ist der Sohn eines älteren Jacob Cromhout und der Margarite Wuytiers, Dircksdr., geboren um 1650, verlobt den 5. Juli 1674 mit Catharina Wuytiers, Govertsdr., geb. um 1657.“ — Das Cromhout'sche Wappen zeigt auf einer Glasmalerei der Oude-Kerk zu Amsterdam, wo ich dasselbe abgezeichnet habe, diese Gestalt:



Im mittlern gelben Streifen des rechten Halbschildes findet sich ein schwarzes krummes Holz („Krom hout“), das redende Wappenzeichen der Familie, das sich, wie ich mich dann überzeugt habe, nur undeutlich, auch auf dem plastischen Wappenbild des Darmstädter Rahmens vorfindet. — Das kleine Mittelschild (B) aber, mit welchem das andre Cromhout'sche Wappen desselben Rahmens belegt ist, der Stamm mit zwei Blättern und drei Wurzeln, findet sich auf den Wappentafeln der Amsterdamer Familien nicht vor. Ebenso wenig ergiebt sich ein Aufschluss über das Verhältniss von Cromhout und Loskart aus der Fassung des Titels des Versteigerungscatalogs von 1709, welche mir Herr v. d. Willigen nach seinem Originalexemplar mittheilte.*)

*) Catalogus van uitmundende, konstige en Plaisante Schilderyen, van groote en voorname meesters, daaronder veel kapitaale stukken, met groote keurigheyt, moeiten en kosten in lange jaren by een vergadert en Nagelaten door de Ed. Heer Jacob Cromhout, Zaligr en nog eenige konstige stukken gekomen uyt het Cabinet van Zaligr Jasper Loskart. Welke opentlyk zullen verkogt werden ten sterfhuyze van de voortz. Heer, op de Heerngraft by de Huydestraat, op dingsdag, den 7 en 8 Mey 1709, 's morgens ten negen en 's namiddags ten twee uren precys. Zullende der konst daags voor de Verkoopinge van de liefhebbers kunnen gezien werden. Die nader onderrichtinge begeert, addressere zich aan Jan Pietersz. Zomer, Maakklaar. t'Amsterdam, by Hendrik en de Wed. van Dirk Boom 4°.“

Hr. van der Willigen setzt hinzu: „Ik geloof niet dat Loskart of Lossert hem (d. e. Cromhout) in het minste bestond. Rietstap geeft aan eene dus geheeten familie tot

Es kann deshalb die Identität des Darmstädter Bildes mit dem nach Sandrarts Bericht an Lössert verkauften Exemplar nur als sehr wahrscheinlich, nicht als urkundlich festgestellt bezeichnet werden. Unbegreiflich erscheint es freilich, wie aus der Notiz des Auctionscatalogs „met twee deuren“ von Jansen (Die Aechtheit der Holbein'schen Madonna in Dresden; s. Lit. Nr. 15. S. 21) gefolgert werden konnte: Diess Bild mit zwei „aller Wahrscheinlichkeit nach mit Heiligen, mit den besondern Schutzheiligen der Familie Jacob Meyers bemalten“ Thüren, könne nicht das von Sandrart gesehene Bild ohne Thüren gewesen sein; — da diese zwei Thüren, die sich bei der Auction sammt dem Rahmen am Bilde befanden, sicherlich zwei Schutzthüren eines das Ganze einschliessenden Kastens gewesen sind, wie man sie an kostbaren Gemälden anbrachte.

Eine anderweite Aufklärung zur äussern Geschichte der Bilder glaubte man aus der Vergleichung derselben mit den Copieen von *Johannes Ludi* aus dem Basler Museum, welche Herr Ed. His nach Dresden zu bringen die Güte hatte, zu gewinnen. Man constatirte nun zwar allerdings deren Uebereinstimmung mit dem Dresdner und die Abweichungen vom Darmstädter Exemplar, und es würde daraus zu folgern sein, dass das Original jener Copien sich zwischen 163. und 1651 in den Händen entweder Le Blons oder der Maria de' Medici, wo es Ludi copirt hätte, befunden haben müsste. Allein ich bezweifle, ob die Abweichungen im Darmstädter Bild, welche zum grössten Theil erst nach der Vergleichung mit den Ludi'schen (allerdings sehr schwachen) Copieen als spätere Uebermalungen erkannt worden sind, mit voller Sicherheit als Beweis für die Entstehung derselben nach dem Dresdner Exemplar angesehen werden dürfen.*)

So wünschenswerth es nach alledem wäre, das urkundliche Material über die Geschichte beider Bilder vervollständigt zu sehen,**) so hat diese ganze Seite der Frage doch wesentlich an Interesse verloren, seitdem die Untersuchung der künstlerischen Eigenschaften ein zwar nicht unbestrittenes aber wenigstens für alle von dem Standpunkte der kritischen Vergleichung mit beglaubigten Werken ausgehenden Kunstforscher übereinstimmendes und feststehendes Resultat zur Folge gehabt hat.***)

---

wapen een bloeijende rozentak. In het amsterdamsche gildeboek der boekhandelaars komt hij niet voor, ook vind men hem niet in de trouw registers.“ — Das stattliche Cromhout'sche Familienhaus in Amsterdam auf der Heerengracht bei der Leidschen Strasse trägt jetzt die Nr. X. 439.

*) Vgl. Fechner, Lit. Nr. 48. S. 42.

**) Vgl. eine während des Drucks eingegangene Notiz am Schluss.

***) Es kann selbstverständlich Niemand gezwungen werden, diesen Standpunkt anzuerkennen. Prof. Julius Hübner erklärt in seinem Aufsatz „Ein letztes Wort“

Für die Meisten, welche sich bisher mit der Untersuchung der Madonnen beschäftigt hatten, bot die Holbein-Ausstellung überhaupt zuerst die Möglichkeit, eine völlig sichere Kenntniss von Holbeins ausgebildeter Kunstweise zu gewinnen. Die blosse Thatsache, dass zur Ausstellung ausser den beiden Madonnen sechsundvierzig Oelgemälde als „Holbein der Jüngere" eingesandt wurden, von denen nach fast völlig übereinstimmendem Urtheil derjenigen, welche sich überhaupt mit der vergleichenden Untersuchung der Bilder beschäftigten, nur vierzehn als unzweifelhaft ächt angesehen werden konnten, bezeugt die bisher herrschende Unsicherheit des Urtheils, keineswegs aber, wie man daraus gefolgert hat (vgl. Hübner a. a. O.) den Mangel einer unverkennbaren Holbein'schen Kunstweise überhaupt. Auch in den bisherigen biographischen und kritischen Werken über Holbein finden sich, abgesehen von der Madonnenfrage und der noch immer nicht möglichen Unterscheidung der Jugendwerke und der Bilder des Vater Holbein auffallend viel zweifelhafte Bestimmungen, von denen ich nur die von Burger in den Trésors d'art en Angleterre erwähnen will. Nach dem Studium der Holbein-Ausstellung dagegen ist wohl Allen, welche die dort gebotene Gelegenheit nach Kräften benutzt haben, ein neues Licht über den Meister aufgegangen, das selbstverständlich nicht auf den dortigen vierzehn ächten Bildern allein (vgl. Hübners Vor-

---

(s. Lit. Nr. 35) als „Beweis" für die Originalität von Kunstwerken überhaupt nur historische Zeugnisse anerkennen zu können, während alle Vergleichung nur „allenfalls für die von Haus aus Gleichgesinnten", niemals aber für die „Gegner" überzeugend sein werde.

Man muss diesem Einwurf zugeben, dass in der That die Resultate der Vergleichung zu einem für Alle „zwingenden und unwiderleglichen Beweis" nicht hinreichen; dass sie aber nur eine „subjective" Ueberzeugung begründen können, neben welcher jede andere subjective Ueberzeugung ebenso berechtigt sei, muss wenigstens dahin berichtigt werden: dass die aus der Vergleichung geschöpften Gründe solange als die schwerer wiegenden gelten müssen, bis auf anderem Wege gefundene gleich schwere dem entgegenstehen. Vielleicht ist das Gleichniss nicht unpassend, das sich hier aufdrängt: erklären die prüfenden Augen der Antiquare einen Stein für unächt, so darf man zwar behaupten: diess sei kein zwingender und unwiderleglicher Beweis, den nur das Zeugniss eines Naturforschers über die Härte und über die chemischen Bestandtheile zu liefern vermöge; wer aber möchte in Ermangelung solchen Zeugnisses das Urtheil des auf Vergleichung geübten Auges in diesem Falle überhaupt für subjectiv und gleichwerthig mit jedem andern halten?

Jedenfalls wird man denen, für welche es in dieser Frage weder eine „Gesinnung" noch „Gegner", sondern nur Objecte wissenschaftlicher Forschung giebt, erlauben müssen, von „Ergebnissen" und nicht von bloss subjectiven „Ueberzeugungen" zu sprechen, solange es sich um erkennbare Kennzeichen und die daraus zu folgernden Schlüsse handelt.

wurf a. a. O.) sondern auf einem neuen kritischen Maassstab für die Gesammtheit seiner Bilder beruht.*)

Ich darf hier im Wesentlichen wiederholen, was ich im October v. J. in einem Aufsatz des Dresdner Journals (s. Lit. Nr. 28) über die Eigenthümlichkeit Holbeins in der Zeit seiner künstlerischen Reife gesagt und seitdem durch das Studium der nicht nach Dresden gekommenen Holbeinschen Bilder in London, Longford Castle, dem Haag, Wien und St. Petersburg bestätigt gefunden habe.

Es sind Eigenthümlichkeiten der Zeichnung, der Farbenstimmung und der chemischen Farbenbehandlung, welche sich einigermaassen in Worten wiedergeben lassen, freilich aber nur einen Theil der künstlerischen „Handschrift" ausmachen,**) von der man nun eine deutliche, der mangeln-

*) Die Abweichungen in den Ergebnissen der vergleichenden Forschung, die unten bei den einzelnen Bildern und Zeichnungen zu besprechen sind, werden sich etwa auf 2—3 Procent der nicht äusserlich beglaubigten Werke erstrecken. — Die Verschiedenheit der Urtheile derjenigen aber, welche die Aechtheit aus ästhetischen und künstlerischen Gründen zu beweisen gedachten, war wahrhaft chaotisch und ich kann nicht umhin, die charakteristische Thatsache zu erwähnen, dass einer der am lautesten sprechenden Künstler die ganze Ausstellung in Bausch und Bogen für ächte Werke und für einen Beweis der „Vielseitigkeit" Holbeins nahm.

**) Alle diejenigen, welche auf bekannte Irrthümer von Bilderkennern hindeutend, jede Beweiskraft einer erkennbaren künstlerischen Handschrift leugnen, seien auf die vortrefflichen Worte Burgers verwiesen (Musées de la Hollande. I. S 80), die auf den bedeutenden Unterschied in der Unverkennbarkeit der Handschrift italienischer und nordischer Bilder hinweisen: „En fait de peinture italienne on n'est jamais bien sûr de ce qu'on a. Les musées eux-mêmes, à moins d'une tradition directe et certaine, ne pourraient pas garantir tous leurs Raphael ou leurs Titien. Ceux- ci ne sont-ils pas de Palma, les autres de Jules Romain? — Mais avec les Hollandais il n'y a point à se tromper, ni à être trompé. La Jeanne d'Aragon, attribuée à Raphael, au Louvre, est presque tout entière de Giulio; mais la Femme hydropique est bien tout entière de Gerard Dov, et non point de quelque autre. Quand une fois un tableau hollandais a été reconnu, il ne peut plus jamais être méconnu. . . ." Und von Holbeins Kunstwerken seiner reifen Zeit gilt dasselbe; auch sie sind „signed all over" wie die Engländer ein unverkennbar ächtes Bild ohne Signatur zu nennen pflegen.

Engerth (Lit. Nr. 41, S. 23) bemängelt den Vergleich von Malweise mit der Handschrift und zwar insofern mit Recht, als die Handschrift mit dem Inhalt des Geschriebenen nicht so unmittelbar zusammenhängt als das handlich-technische der Malweise mit der dadurch selbst hervorgebrachten Form und Farbengebung. Es würde richtiger sein, zu der alten Bezeichnung „Manier" im Sinne der Italiener zurückzukehren, müsste man nicht seit der Gewöhnung an den Gegensatz von Stil uud Manier (über dessen Begriff auf dem Gebiet der Malerei noch Niemand eine klare Vorstellung hat geben können) dabei immer ein Missverständniss befürchten; übrigens versteht Jedermann, was unter künstlerischer Handschrift gemeint ist. —

den Schilderung und Definition wegen deshalb nicht minder klare und bestimmte Vorstellung gewinnen kann.

Aus den höchst meisterhaften Studienzeichnungen (nach denen er wahrscheinlich die Bildnisse oftmals ohne weitere Sitzungen nach der Natur auszuführen hatte) ist deutlich zu erkennen, dass es den Künstler in erster Linie interessirte: die plastische Form der Natur in fest umschriebenem Umriss und deutlicher Modellirung darzustellen. Demnach zeigen sämmtliche ächte Bilder eine haarscharfe Begränzung in den Umrissen und ein völlig plastisches Relief der Formen. Noch ist ihm das Bestreben fremd, durch einen weichen Uebergang in den Umrissen jene eigenthümlichen Verschiebungen des stereoskopischen Bildes, wie es durch das Sehen mit beiden Augen entsteht, künstlerisch nachzuahmen. Fest, sicher und scharf umrissen wie mit einem Auge von festem Standpunkt aus gesehen, stehen Vorder- und Hintergrund auf seinen Bildern nebeneinander und er vermeidet ausdrücklich (man vergleiche den Morett und Gisze) die Wirkung der Luftperspective an einer verschleierten Behandlung des Hintergrundes erkennen zu lassen. Hand in Hand hiermit geht die überaus deutliche Modellirung. Nirgends wird bei ihm der Schatten zu verhüllender Dunkelheit. Wie auf dem Grunde des klarsten Wassers ist auch das feinste Detail in den beschatteten Theilen erkennbar. Das Gesammtbild seiner Gestalten erscheint dabei eher in reliefartiger Modellirung, als in täuschend plastischer Rundung. Eine ausserordentliche Freiheit und Meisterschaft der Hand gestattet ihm hierbei, die volle Naturwahrheit ohne alle conventionellen Zuthaten in Schraffirung und Pinselführung wiederzugeben; die Umrisse sind haarscharf abgegrenzt, die Modellirungen von der grössten Bestimmtheit; und wie in den Studienzeichnungen die inneren Formen nur da durch feste Umrissstriche begrenzt sind, wo für das Auge des Beschauers die Oberfläche des Körpers sich „umwendet“ (der Gesichtsstrahl eine krumme Fläche tangirt), so verspart Holbein in seinen Gemälden im Innern der Gesichter die scharf abgesetzten Umrisse auf die Ränder der Nase, die Lippenspalte, die feinen Falten der Augen, während die Modellirung der vor- und zurücktretenden Flächen in überaus zarten Uebergängen von Licht und Schattentönen behandelt sind. Die Gewänder, Schmucksachen und anderes Beiwerk bis auf die Handschriften der Briefe und Zettel werden mit wunderbarer Bestimmtheit bis in die äussersten Ecken des Bildes ausgeführt, angedeutete oder skizzirte Nebensachen kommen auf den Gemälden nicht vor.

In voller Harmonie mit dieser Weise zu zeichnen und zu modelliren steht die Eigenthümlichkeit des Holbein'schen Colorits, die sich ebensowohl in der Abstimmung der Farbentöne als in den chemischen Eigen-

schaften der Farben und ihres Bindemittels erkennen lässt. Die hervorstechende Eigenthümlichkeit der Farbenstimmung beruht m. E. wesentlich auf dem ausnahmslos befolgten Grundsatz des Meisters: den Localtönen in Licht und Schatten diejenige Geltung zu belassen, welche dem Eindruck der Natur bei einer hellen und kühlen Beleuchtung in geschlossenen von reflectirtem Licht erfüllten Räumen entspricht. Hierbei überwiegt die relative Helligkeit und Dunkelheit der Localtöne vor der „Haltung“ in Licht und Schatten: das helle Fleisch, die dunklen Gewänder, die weisse Wäsche bilden die hervorstechenden Contraste im Bild, nicht Lichtmasse und Schattenmasse. Innerhalb der Localtöne aber erfolgt die Modellirung durch eine eben so einfache als feine Verdunkelung, die noch in dem tiefsten Schatten die Localfarbe auf das Deutlichste erkennen lässt. Besonders charakteristisch in den Fleischtönen. Entweder in bräunlicher oder grauer, in späterer Zeit mehr violetter Abtönung modellirte der Meister seinen dem Teint des Modells jedenfalls auf das Treueste entsprechenden Fleischton der Gesichter und Hände, und zwar in ganz gleichmässig pastoser Ausführung. Nie hat er den Contrast der pastosen, gelblich-warmen Lichtflächen mit „geschummerten“ bläulichen Halbtönen, warm-braunen transparenten Schatten und wiederum pastos-leuchtenden Reflexen, welcher in der Malerei der späteren Jahrhunderte so vielfach ausgebildet wird, sondern ein Schattenton, dieser aber in den feinsten Abstufungen genügt dem Meister zur Abrundung seiner Formen.*) — Charakteristisch und mit dem durchgehenden Grundprincip übereinstimmend ist eine Aeusserlichkeit: die Behandlung der fast in allen Bildnissen vorkommenden schwarzen Näthereien, „Spanischer Arbeit“, auf der weissen Wäsche, deren feine Muster Holbein mit absolut dunklem flüssigem Schwarz ohne Rücksicht auf Licht und Schatten aufzeichnet. —

---

*) Die Schilderung des Holbein'schen Colorits durch Schnaase lautet etwas abweichend von obiger Darstellung (Lit. Nr. 38. S. 742): „Holbein versinnlicht die Rundung der Gestalt ohne eigentliche Schattirung, ... ohne graue Schatten, indem er mit wunderbarer Genauigkeit den Localton auf jeder Stelle so zu steigern oder zu mildern versteht, wie es der körperlichen Form entspricht. . . Er verfährt fast wie ein Mosaikarbeiter, aber die einzelnen Töne gehen, wie in der Natur, selbst durch ihre innere Verwandtschaft in ein Ganzes zusammen.“ Ich glaube jedoch, wir würden uns z. B. vor dem Morrett verständigen, dass es doch immer wesentlich eine Verdunkelung des Localtons durch einen Schattenton ist, mit welcher Holbein modellirt; die „Steigerung“ und „Milderung“ würde mir mehr für die Eigenthümlichkeit der mit Licht in Licht farbig modellirenden Venezianer zutreffend erscheinen, bei denen die allgemeine Farbe des Fleischtons im Licht gesteigerter erscheint; Holbeins höchste Lichter geben aber den reinen Ton, und mit den Halbtönen beginnt die Trübung durch den Schattenton.

Endlich ist die Farbe von einer unverkennbaren stofflichen Eigenthümlichkeit. Infolge des mehr harzigen als fett-öligen Bindemittels hat die Farbe Holbeins wie die seiner niederländischen Vorgänger und Zeitgenossen einen emailartigen „Schmelz“, der sich von dem Glanz späterer Oelfarbe durch eine eigenthümlich leuchtende Tiefe unterscheidet, etwa wie ihrerseits Oelfarbe von Tempera. Der Schmelz dieser Farbe erinnert noch unmittelbar an die altflandrischen Bilder, deren leuchtende bei grosser Deckkraft dennoch dem geschmolzenen Metalloxyd ähnliche Farbe jedenfalls mit demselben Bindemittel behandelt war. „Sammtweich und fest“ nennt Mündler einmal das Fleisch-Colorit eines ächt holbeinischen Bildes (des Erasmus in Turin; s. Beiträge zu Cicerone, S. 31) und in der That hat der Lustre des Seidensammts etwas ähnliches von dem stofflichen Charakter der Farbe, wenn man sie auch andrerseits eher dem Elfenbein verwandt nennen möchte. — Jenes Bindemittel gestattete sowohl die flüssigste Verschmelzung der nassen Farbe, wie das schärfste Absetzen der neben und übereinander gesetzten Töne. Dabei sind die verschiedenen Farben in sehr verschiedener Stärke aufgetragen: Fleischtöne und Schwarz sind obwohl vollkommen deckend stets überaus dünn; grüne und blaue Farben, Weiss, Grau und Anderes stets viel stärker aufgetragen, und da Holbein die in reinem Localton modellirten Flächen immer in ganz scharfen Umrissen aneinanderstossen lässt, so würden die echten Bilder in einem galvanoplastischen Niederschlag der Oberfläche die Umrisszeichnung deutlich wiedergeben, wie denn in der That die jetzt überdeckten Untermalungen auf der Darmstädter Madonna durch das blosse Relief der Farben ganz deutlich erkennbar geblieben sind.*)

Ganz eigenthümlich ist auch seine technische Behandlung des Goldes, das er bekanntlich für die goldenen Schmucksachen u. s. w., statt der flandrischen Nachahmung in Farbe, in ächter Vergoldung verwendet. Holbein untermalt über der fertigen Malerei die Goldsachen mit einem sehr flüssigen Vergoldergrund, dessen weissgelbliche Farbe überall, wo das Gold abgeputzt worden, zum Vorschein kommt, und zwar zeichnet er damit bei Reliefarbeiten nur die Lichter, sonst die Silhouette der zu vergoldenden Stelle, bei durchbrochenen Ornamenten, Goldbrokatfäden, Stickereien u. s. w. oft mit federstrich-feinen Linien und Punkten. Diese Untermalungen vergoldet er mit echtem Blattgold (wenigstens kann ich eine Vergoldung mit Pulvergold nicht erkennen, ebenso wenig ein Ueber-

*) Trotz des ziemlich starken Firnissüberzugs, doch wohl nicht in Folge desselben, welchem Hübner (a. a. O.) die Dicke der Farbenschichten auf diesem Bilde zuschreibt.

ziehen der Firnissuntermalung mit Muschelgold) und modellirt auf den ganz scharf abgegrenzten Blattgold-Flächen, Streifen oder Punkten wieder mit durchsichtigem Braun.

Ich kann jetzt mit grösserer Bestimmtheit als unmittelbar nach dem Schluss der Ausstellung wiederholen, dass ich diese Eigenthümlichkeiten an sämmtlichen mir bekannten beglaubigten Werken Holbeins aus der Zeit nach 1526 wahrgenommen habe.*)

Die Uebereinstimmung aller erhaltenen Theile der Darmstädter Madonna mit denselben Werken haben die sorgfältigsten Beobachtungen ergeben und keine irgendwie stichhaltigen Einwände bestritten, wie denn die Aechtheit dieses Werkes auch ohne die äussere Beglaubigung durch Urkunden und Bezeichnung als wissenschaftlich festgestellt betrachtet werden darf.

Nur der Vollständigkeit wegen muss erwähnt werden, dass ausser der

---

*) Es sind in chronologischer Reihe:

1527. Guildford, Windsor.
„ Warham, London.
1528. Die Godsalve, Dresden.
1532. Hans v. Antwerpen, Windsor.
„ Gisze, Berlin.
„ Junger Mann, Graf Schönborn.
„ Desgl., Suermondt.
„ Tybis, Wien.
„ Fallen, Braunschweig.
„ Cheseman, Haag.
„ Die Gesandten, Longford Castle.
1536. Southwell, Florenz.
1541. Junger Mann, Suermondt.
„ Junger Mann, Wien (Nr. 85).
1542. Männliches Brustbild, Haag.

Undatirt:
Reskymer, Hampton Court.
George von Cornwall, Frankfurt am Main.
Chamber, Wien.
Junge Frau, ebendas.
Anna Seymour, ebendas.
Dieselbe, Haag.
Lady Vaux, Prag.
Junge Dame, Graf Schönborn.
Norfolk, Windsor.
Bärtiger Mann, Mr. Millais.
Morrett, Dresden.

(Die Bilder in München und Basel habe ich seit der Ausstellung noch nicht wieder gesehen.)

bereits in München entdeckten, mit der baseler Studienzeichnung übereinstimmenden Untermalung des jungen knieenden Mädchens: mit aufgelöstem Haar, statt mit den Zöpfen und Perlenkopfschmuck, während der Holbein-Ausstellung auch die „Rise" über dem Kinn der jüngeren Frau, der Baseler Zeichnung entsprechend, deutlich unter dem darüber gemalten originalen Mund und Kinn durch das Relief der Farbenschicht erkannt wurde. Ebenso ward, wenn auch nicht ganz so deutlich, das alte Profil des knieenden Mädchens mit einer dickeren Nase und vorstehenderem Mund unter dem später darübergemalten Schwarz und das Doppelkinn der Madonna unter dem lasirenden Schatten gesehen.

Abgesehen von der Aechtheit glaube ich aber aus der Uebereinstimmung mit der Malweise der Bilder aus der reifen Epoche Holbeins auf eine spätere Entstehungszeit des Bildes schliessen zu müssen als gewöhnlich angenommen wird. Die früheren Beurtheilungen des Darmstädter Bildes standen mehr oder weniger unter dem Einfluss der Annahme: dass dasselbe nur dunkel gefirnisst, nicht wesentlich übermalt sei; erst nachdem die sorgfältigen Untersuchungen während der Ausstellung, deren Resultate im Nachfolgenden zu besprechen sind, die starken Lasuren constatirt haben, welche beinahe alle Schattenparthieen des Bildes bedecken, kann man aus den verhältnissmässig rein erhaltenen Lichtstellen schliessen: dass der Gesammteindruck des Bildes der eines kühlen, in durchgehend pastosen Tönen ausgeführten Colorits gewesen sein muss, das deshalb in allen Einzelheiten mit der Durchführung z. B. der Godsalve's von 1528, des Reskymer in Hampton-Court (mit denselben Feigen-Zweigen auf blauem Grund) u. A. übereinstimmt, und noch weit delicater als der schon in hohem Grade meisterhafte und vollendete Erasmus in Longford Castle von 1523 ausgeführt ist.

Ich kann aber noch auf einen weiteren Grund, die Madonna in die spätere Zeit des Meisters zu setzen, hinweisen. Nach meiner jetzt ganz sicher gewonnenen Ueberzeugung sind die Eigenthümlichkeiten der ausgebildeten Malweise bei Holbein von dem Einfluss seines Aufenthaltes in den Niederlanden, speciell von der Einwirkung des *Quintin Metsijs* zu datiren. Als ich unmittelbar nach der Holbein-Ausstellung die Gallerie zu Antwerpen besuchte, fand ich in der ganzen Zeichnung und dem Colorit des Quintin, seiner Farbenbehandlung und mehreren Eigenthümlichkeiten, namentlich der Behandlung des Beiwerks deutliche Beweise einer vorbildlichen Einwirkung des ältern Meisters, welche bereits in der Darmstädter Madonna erkennbar ist und es, m. E., unmöglich machen, dieselbe vor die niederländisch-englische Reise zu datiren. Es kann kein Zufall sein, dass auf dem linken Seiten-

flügel der berühmten „Kreuzabnahme" des Qu. Metsijs im Antwerpener Museum an dem Pagen mit dem Windspiel genau dieselben zinnoberrothen Beinkleider vorkommen, wie am knieenden Knaben der Meyerschen Madonna, am Kleid der Herodias genau dieselben eigenthümlich carmoisinrothen Sammtstreifen, wie am gelben Wamms derselben Figur, endlich durchgehends die eigenthümliche Behandlung des Schwarz mit pastosdunkelgrauen Lichtern, wie auf der Madonna. Es bleibt, nach diesen Wahrnehmungen, die ich Andere zu prüfen bitte, nichts übrig, als die Entstehung der Madonna mit der Familie Meyer in die Zeit des ersten Besuchs in Basel (1528—1530) zu setzen.

Die von His (Jahrb. 1870. S. 123) mitgetheilten Documente beweisen Holbeins Anwesenheit in Basel für den Sommer 1528; die in demselben Aufsatz (S. 157) gegebenen Mittheilungen über das Alter des knieenden Mädchens, Anna Meyer, bestimmen als das Geburtsjahr 1513. His bemerkt dazu: „Dreizehn Jahre sind das niedrigste Alter, das man dem dargestellten Mädchen geben darf, und somit kann das Bild kaum vor 1526 gemalt sein; dafür spricht ausserdem der nicht unbeträchtliche Unterschied im Alter Meyers, den wir zwischen diesem Bilde und dem 1516 gemalten Portrait wahrnehmen, und der wohl zehn Jahre betragen mag. Die beiden folgenden Jahre sind ausser aller Frage, da Holbein damals in England war. Ausserdem bliebe noch die Möglichkeit, dass Holbein das Bild 1528 bei seiner ersten Rückkehr aus England gemalt hätte, was jedoch nicht sehr wahrscheinlich ist, da die Malweise noch zu sehr auf seine vorenglische Epoche hinweist." Ich glaube nach dem oben Gesagten auf Zustimmung rechnen zu dürfen, wenn ich den letzten Grund von His für nicht gewichtig genug halte, um die Wahrscheinlichkeit der Entstehung der Darmstädter Madonna zwischen 1528 und 1530/31 (Todesjahr Meyers) zu erschüttern.

Von viel grösserem Belang als diese Bestätigungen der Aechtheit und die genauere Datirung des Darmstädter Bildes war das Ergebniss der Ausstellung in Bezug auf dessen Erhaltung, deren genaue Untersuchung erst das Räthselhafte, das in dem Verhältniss zum Dresdner Exemplar vorlag, vollständig beseitigte. Die sorgfältigen Beobachtungen von Dr. W. Bode haben die früher (von Cavalcaselle, Crowe, mir u. A.) vereinzelt bemerkten und hervorgehobenen Uebermalungen zuerst in einem solchen Umfang constatirt, dass daraus das höchst wichtige Ergebniss hervorging: aus der Uebereinstimmung der Zeichnung und Modellirung des Dresdener Exemplars mit den wohlerhaltenen Stellen des Darmstädter Bildes ist mit grösster Wahrscheinlichkeit auf einen ehemals dem Dres-

dener Bild in gleichem Verhältniss entsprechenden Zustand der jetzt verdorbenen Stellen des Darmstädter Bildes zu schliessen.

Bode's Untersuchungen (Zeitschr. f. b. K. VII. S. 55), welche ich in jeder Einzelheit bestätigt gefunden habe, kommen zu dem Schluss: „dass überhaupt kaum eine Stelle der nackten Fleischtheile auf dem Darmstädter Exemplar unberührt auf uns gekommen, dass die Schadhaftigkeit durch Putzen und Wiederauffrischen der am stärksten verputzten Stellen (namentlich der Schattenparthieen) herbeigeführt ist; letzteres ist, und zwar von sehr ungeschickter Hand, theils durch Austüpfeln, theils durch Stricheln, theils selbst durch Uebermalung bewerkstelligt. Diese Restaurationen machen sich durch die stumpfe dünne Farbe (grau und in den Schatten braun), durch Unsicherheit und Missverständniss der Zeichnung und kleinliche Mache bei einer genauern Betrachtung kenntlich." Wahrscheinlich sind diese Restaurationen, wie auch ein Gutachten des Restaurator Schönbrunner in Wien hervorhebt (Ebd. S. 48) gleichzeitig mit dem absichtlich gefärbten Firniss aufgetragen worden, um das ursprünglich sehr helle Bild (man vergleiche die ursprüngliche Farbe des Mädchenkleides an drei Stellen wo Firniss und Schmuz abgesprungen sind) alterthümlicher und für einen Liebhaber alter Gemälde gefälliger, den porträthaften Madonnenkopf kirchlicher, das wehmüthige Kind lächelnd, die ernste knieende Frau freundlich zu machen und im Gesicht des Bürgermeisters einen störenden Sprung zu verputzen.

Im Einzelnen constatirt Bode Folgendes: An dem am meisten entstellten Kopf der Madonna die Veränderung der Stirn durch ein eingemaltes breites Stück Haar und darunter angebrachten Schatten, der stark nachgedunkelt hat und die Stirn noch um so kleiner erscheinen lässt; ungeschickt aufgemalte einzelne Haare, wo das Haar an das Gesicht herantritt, am Nacken ein kräftiger Schatten. Die Röthe auf dem Backen neu aufgesetzt, die Zeichnung in den Mundwinkeln, der Contur der Nase gegen den Schatten, Augen und Augenbrauen verputzt und durch Nachziehen plump erneuert. Der Hals in den Schattentheilen ganz erneuert. — Im Christuskind unberührt: die beiden Beinchen, ein Theil des Knies und die segnende Hand, in der nur kleine Flecken bemerkbar; Körper und Kopf des Kindes in demselben Zustand wie der Kopf der Madonna, durch Putzen und Austüpfeln alterirt, die Conturen an Schulter, Brust, Arm und anderen Stellen vom Restaurator nachgezogen. Der Ausdruck des Kopfes dadurch entstellt, dass über die alten Lippen die Mundwinkel (vielleicht von einem andern jüngern Restaurator und über älteren Firniss) nach oben gezogen sind, wodurch jenes unglückliche Lächeln hervorgerufen wird. Aber auch im Uebrigen: in Kinn, Unterlippe, Nase, Augen, Stirn,

Ohren die alte Zeichnung theilweise verschwunden und durch moderne Conturen und Schattenmassen ersetzt. — Der Kopf des Bürgermeisters im Fleisch gänzlich übermalt; selbst in den Haaren starke, jetzt als stumpfe dunkle Flecke erscheinende Retouchen. — In der Gruppe der Frauen und der Tochter: Retouchen in dem weissen Kopftuch, stärkere noch in der Zeichnung des Kopfes, die einst — wie aus den Resten des Profils, der zahlreichen Falten am Auge und der übrigen Conturen noch zu erkennen — von ganz besonderer Schärfe waren. Im Kopf der zweiten Frau die Mundwinkel nachgezogen, die Schatten am Kinn und Mund, namentlich an der Unterlippe, ausgebessert. Die Augen verhältnissmässig besser erhalten, bis auf einzelne nachgezogene Linien und bedeutend verstärkten Augenbrauen. — Die Veränderungen im Kopf des Mädchens verwandter Art, wie bei der Mutter: Mund, Augenbrauen und Lider, einzelne Stellen im Auge, an der Nase und am Halse sind mehr oder weniger stark überzogen und nachgezogen; die Haare, welche unter dem Schmuck hervorkommen zum grossen Theil neu. Am empfindlichsten machen sich diese Veränderungen im Profil geltend (vgl. oben), das, dem Vergleich mit der Zeichnung zufolge, von seinem ursprünglichen Charakter manches eingebüsst hat. Recht gut sind dagegen auch hier die Hände erhalten. — Etwa auf gleicher Höhe der Erhaltung wie die weiblichen Bildnisse stehen die beiden Knaben: der knieende Jüngling hat in der Zeichnung des Kopfes durch Verputzen wesentlich gelitten; nachgezogen sind auch bei ihm die Mundwinkel und Theile des Auges, dessen Blick dadurch verändert scheint. Am stärksten ist der Hals mitgenommen; die Röthe der Backen aufgefrischt, in den Haaren, abgesehen von angesetzten Ausläufern an der Stirn, kräftige Schatten, die jetzt als Flecken wirken. In ähnlicher Weise ist endlich auch der nackte stehende Knabe überarbeitet. Das Fleisch durchaus verputzt und dann durch Nachziehen der Conturen, Austüpfeln und Ausstricheln der Schatten, Aufsetzen von Roth auf Backen und Lippen wieder hergestellt, aufgesetzte Schatten im lockigen Haar, die Hände bei Beiden wieder am besten erhalten.

„Neben diesen zahlreichen und zum Theil ganz entstellenden Restaurationen in den Köpfen und sonstigen nackten Theilen erscheint die Erhaltung der Costume und des übrigen Beiwerks auffallend gut; ich glaube, dass man dieselbe bis auf einige ausgesprungene und angeflickte Stellen und einzelne Theile in der Nähe der Köpfe welche mit durch das Putzen angegriffen sind, fast tadellos nennen darf.“

Soweit Bode, dessen Beobachtungen natürlich in dieser Zusammenstellung auf einen etwas stärkeren Grad von Verderbniss schliessen lassen, als man am Original constatiren wird, da dort die räumlich überwiegende

Masse des Wohlerhaltenen und der verhältnissmässig ungetrübte Zustand der Lichtparthieen immer den Gesammteindruck eines nur stellenweise geschädigten Werkes hervorbringt. Die kurze Erklärung der Künstler (s. Lit. Nr. 27): „es sei vor Beseitigung des Firnissüberzugs und der theilweisen Uebermalung eine gründliche Beurtheilung wie weit das Bild „noch“ original sei „unmöglich“, und die ähnlichen vereinzelten Aeusserungen in der Literatur, können gegenüber den vorstehenden sorgfältigen Beobachtungen schwerlich als ein gleichwerthiges Zeugniss auf Geltung Anspruch machen.

Es ward während der Ausstellung, jemehr die Erkenntniss von dem Umfang der störenden Uebermalungen sich befestigte (nur Prof. Felsing bezeichnet dieselben noch als „wenige unbedeutend retouchirte Stellen“; s. Lit. Verz. Nr. 40. S. 23) wiederholt erwogen: ob eine Abnahme des Firnisses und der Uebermalungen wünschenswerth oder rathsam sei. Die hohe Besitzerin des Bildes hat sich bisher nicht dazu entschlossen und wenn auch Bode's Ausspruch, „dass eine noch so ausgezeichnete Beseitigung der Uebermalung eine Ruine aufdecken würde“ vielleicht etwas zu ungünstig über die Erhaltung des Bildes urtheilt, so stimme ich doch dem Bedenken Schönbrunner's und Anderer gegen die Abnahme des Firnisses vollkommen bei.

Leider hatte die Holbein-Ausstellung ein Ergebniss nicht, das allen Kunstfreunden überaus erwünscht gewesen sein würde: den Ankauf des Bildes für die Dresdner Gallerie. Darf man auch, so lange das Bild in der bisherigen überaus liberalen Weise den Darmstadt besuchenden Kunstfreunden zugänglich bleibt, sich immerhin damit trösten, dass das Meisterwerk Holbeins sich auf deutschem Boden und in sorgsamer Verwahrung befindet, so würde doch erst bei der dauernden Nebeneinanderstellung mit dem Dresdener Exemplar der ganze Genuss des Werkes an einer Stelle überhaupt zu gewinnen sein. Denn zu der Ueberzeugung, um das Ergebniss der nachfolgenden Erörterungen voranzustellen, haben die vielseitigen Studien der Besucher der Holbein-Ausstellung schliesslich geführt: dass erst beide Bilder vereinigt von dem ursprünglichen Zustande des Originals eine Vorstellung zu geben vermögen, indem die Copie treu wiedergiebt, was durch die Verderbniss des ersteren verloren gegangen ist.

Ich glaube als persönliche Ansicht hier aussprechen zu dürfen, dass der jetzt noch lebhaft bestrittene negative Ausspruch der Majorität der Kunstforscher: das Dresdner Exemplar ist nicht von Holbeins Hand ausgeführt, in wenigen Jahren dieselbe allgemeine Geltung gewonnen haben wird, wie die Ueberzeugung von der Urheberschaft Holbeins am Bildniss des Morett, das unmittelbar neben der Madonna in Dresden auf-

gestellt, ganz abgesehen von seiner äusseren Beglaubigung, als ein laut redendes Zeugniss von der unverkennbaren Eigenthümlichkeit Holbeinscher Kunstweise eine stille stetig wirkende Bekräftigung dieser Ueberzeugung bildet.

Für die vergleichende Beobachtung sind die Unterschiede von Holbeins Werken der reifen Meisterschaft und dem Dresdner Bilde so deutlich erkennbar, dass man allerdings sich jetzt fragen muss, wie es möglich war, dass so lange Niemand an der Originalität des Dresdner Bildes gezweifelt hat. Anstatt dieses Argument jedoch ohne Weiteres gegen die Möglichkeit eines Ergebnisses aus vergleichender Beobachtung der Kunstweise zu wenden, wie es bei diesem Anlass erklärlicher Weise geschehen ist, muss man daraus vielmehr die belehrende Erfahrung ziehen, dass nur auf Grund einer durch wirkliche Prüfung des Materials gewonnenen Erkenntniss, nicht auf unsichere Eingebungen eines subjectiven Gefühls hin Urtheile über die Originalität von Kunstwerken möglich sind, deren Urheber überhaupt beglaubigte Zeugnisse eigenthümlicher Kunstweise hinterlassen haben.

Solange Holbeins Name mit einem Ballast zweifelhafter und unächter Werke belastet war, die Kenntniss des Meisters sich auf eine geringe Anzahl von Werken beschränkte, war die Unsicherheit der Beurtheilung bei sonst als Autoritäten der Bilderkenntniss geltenden Forschern, geschweige denn bei studirenden Anfängern erklärlich, gegenüber einer Tradition die das Dresdner Bild äusserlich unanfechtbar zu beglaubigen schien, und einer ästhetischen Werthschätzung, die, wenn auch in der That ohne directen Zusammenhang mit der historischen Forschung, nun einmal nicht nur das kritische Urtheil der Künstler und des Publicums, sondern auch das der Kunstforscher unwillkürlich beeinflusst und in Wechselwirkung davon beeinflusst wird. Meinen eigenen, auf die ästhetische Beurtheilung des Dresdner Bildes gegründeten Irrthum über die Originalität desselben habe ich unter der überzeugenden Belehrung, welche mir erst durch die Holbein-Ausstellung über den Meister zu Theil wurde, einsehen müssen. Wenn Andere mit der Ueberzeugung von der Unächtheit des Dresdner Bildes die Originalität des Darmstädter durch eine ästhetische Rechtfertigung alles dessen, was sich daran vorfand, inclusive aller Uebermalungen, zu befestigen meinten, so beweist diess nur, dass die bedenkliche Methode der Herbeiziehung ästhetischer Gesichtspunkte bei historischen Kunstforschungen tief eingewurzelt und schwer abzulegen ist.

Ich bin bis jetzt noch nicht im Stande gewesen, mich zu überzeugen, dass bereits die nachweislichen Veränderungen im Dresdner Bild, abgesehen von allen den Stellen, die nur gegenüber den Uebermalungen des

Darmstädter verändert scheinen, also die Verhältnisse der Composition, die Zeichnung und die Anordnung des architektonischen Details entschieden wider die Urheberschaft Holbeins zeugen würden. Wäre das Bild nur in Abbildungen vorhanden, so dürfte ein völlig stichhaltiger Einwand gegen die Originalität doch kaum daraus zu entnehmen sein; angesichts der gleichen Verhältnisse von Madonna und Nische in der Baseler Zeichnung Nr. 65, angesichts der mannigfaltigen Freiheiten, die sich Holbein in der Anwendung der Renaissance-Details genommen, möchten immerhin die schlanken Proportionen und die missverstandenen Voluten-Pfeilerkapitäle in irgend einer Abbildung als mindestens zweifelhaft passiren. Aber noch viel weniger freilich kann daraus, da das Dresdner Bild nun selbst erhalten ist, vom Standpunkt der kritischen Vergleichung auf die Urheberschaft Holbeins geschlossen werden, wenn die Ausführung dem widerspricht; — denn was auch vom ästhetischen Standpunkte darüber gesagt werden möge, dass diese Veränderungen von Holbein selbst hätten ausgehen müssen, kann nach Allem, was wir von beglaubigten architektonisch angeordneten Compositionen von ihm besitzen, nicht behauptet werden.*)

Die Ausführung aber ist es, auf welche die Ueberzeugung der Urheberschaft durch eine fremde Hand basirt, und ich versuche im Nachstehenden, die mit Worten zu schildernden Kennzeichen derselben mit den oben beschriebenen Eigenschaften der ächten Werke in der Formenbehandlung, der Farbenstimmung und dem chemischen Farbencharakter in Vergleichung zu stellen, wobei ich vorausschicke, dass es mir unmöglich gewesen ist, mit Herman Grimm (vgl. Lit. Verz. Nr. 7. S. 10) zwei Hände an dem Dresdner Bilde zu sondern: eine meisterliche an den Köpfen der Maria, des Kindes, des Mannes und der knieenden Figur vorn rechts, sowie an den Händen der Maria und des Mannes, eine schülerhafte für alles Uebrige, oder mit Schnaase (Lit. Verz. Nr. 38. S. 742) eine Gehülfenhand im Schmuck der weiblichen Figur und dem Teppich zu erkennen; mir erscheint das Bild vielmehr entschieden als aus einem Guss und von einer Hand gemalt. — In der Zeichnung und Modellirung fehlt m. E. nicht sowohl die Rundung, deren Mangel gegenüber dem Darmstädter Bild höchst wahrscheinlich bei dem ursprünglichen Zustand des letzteren nicht so auffallend hervortreten würde, als vielmehr die Schärfe und Deutlichkeit der Formen wie der Umrisse. Statt der haar-

*) Nebenbei sei erwähnt, dass die Vermuthung: der dickbesohlte Schuh unter dem Kleide der Madonna gehöre auf dem Darmstädter Bild dem alten Meyer an, bei genauer Untersuchung des Umrisses als irrig erkannt worden ist, es ist in der That der von vorn gesehene rechte Schuh der Maria.

scharfen Conturen findet man, — am deutlichsten in den Nebensachen, Architektur und Teppich, aber nicht minder in den Köpfen der Madonna und des Kindes — einen weichen Uebergang der Ränder verschieden gefärbter Theile. Statt des federzugfeinen Striches in den Lippenspalten einen breiteren warmen Schattenstreifen; an den auf dunklerem Grund stehenden hellen Fleischparthieen, am deutlichsten an den Fingern und Zehen, ein merkliches Hinüberspielen des pastosen Lichtes über die dunkeln umgebenden Flächen; an den Gewandfalten, vor allem aber an den Einzelheiten des Beiwerks, nicht diejenige merkwürdige Deutlichkeit und Schärfe, die auf den ächten Bildern den Eindruck eines genau in den richtigen Brennpunkt eingestellten Camera-Obscura Bildes hervorbringt, während im Dresdner Bild, namentlich an der Zeichnung des Teppichs und der Nische, jene der späteren Malerei mit der neuen Auffassung malerischer Wirkung zur Lebensgewohnheit gewordene Weichheit der Umrisse alles Nebenwerks die Hand der jüngeren Kunstepoche verräth.

Deutlicher noch scheint mir der Unterschied in den Tönen der Färbung, in denen die oben geschilderte *eintönige Schattirung* Holbeins durch den *Contrast warmer und kalter Töne* ersetzt ist, ein späteres Grundprincip des Colorits, dessen Einführung in der Malerei örtlich und chronologisch künftig, wenn die Kunstforschung diesem Gebiet mehr Aufmerksamkeit zuwendet, ebenso nachzuweisen sein wird, wie z. B. die Aufnahme der antikisirenden Körperbildung in die Kunst der Renaissance, deren Vorkommen auf nordischen Bildern uns bereits jetzt den positiven Anhalt für die Datirung nach 1500 darbietet. Die schon früher oft bemerkten grünlichen Halbtöne in der Modellirung der Fleischparthieen auf dem Dresdner Bild sind nur *ein* Kennzeichen der anderen Malweise, bei welcher der Localton des Fleisches wesentlich röthlich, mit weisslichen höchsten Lichtern, gehalten ist. Bläulich-grünliche Halbtöne bilden den Uebergang zu den bräunlichen Schatten von transparentem Ansehen, und an einzelnen Stellen sind dann wieder pastose gelblich-röthliche Reflexe aufgesetzt. Man erkennt auf das Bestimmteste: der Urheber des Dresdner Bildes wendete, trotzdem er ein Werk der älteren einfarbigen Malweise copirte, unwillkührlich die reichere Palette an, deren günstige Wirkung, einmal erprobt, von den daran gewöhnten Meistern nicht wieder aufgegeben wird. — Im Zusammenhang mit der veränderten coloristischen Haltung steht der Umstand, dass die schwarze Stickerei auf dem weissen Stoff mit einem leichten Ton aufgezeichnet ist; besonders charakteristisch ist aber die sicherlich bewusste Umstimmung der ganzen Farbenscala: die Verdunklung des Madonnenkleides und der Tasche des Knaben ins

Schwarz-Grüne und der echt orientalischen sechs Farben des Teppich-Musters: schwarz, weiss, grün, blau, roth, gelb in eine geringere Anzahl sämmtlich ins Bräunliche stechender Töne, die nicht, wie auf dem Original mosaikartig pastos neben einander gesetzt, sondern auf einen transparent-rothbraunen mit dunklen Strichen gegitterten Grund tupfenartig aufgesetzt sind, wobei die charakteristische Zeichnung des Musters in lauter recht-winklig- oder im halben rechten Winkel aneinanderstossenden Linien zum Theil missverstanden und in S-förmige Ornamente übersetzt ist. — Endlich ist das Bindemittel der Farbe nicht das Holbeinsche, wie diess im Einzelnen namentlich von Crowe (Lit. Verz. Nr. 13. S. 421) nachgewiesen wird. Die Farbenoberfläche hat nicht das eigenthümliche Email der harzigen verschmolzenen Schichten Holbeins, sondern den etwas matteren Charakter der modernen fetten Oelfarbe, deren gleichmässig glatte Oberfläche nur an einzelnen Stellen, z. B. bei dem dick aufgetragenen wahrscheinlich mehrmals übermalten dunklen Kleid der Madonna durch ein höheres Relief unterbrochen wird, sonst aber überall nicht Ränder sondern Uebergänge der verschiedenen Farbenflächen zeigt. Nur diese Farbe kann in so eigenthümlich dünnem Auftrag über andere Töne „geschummert" werden, wie die bläulich-trüben Ränder der vor dunklen Gründen stehenden hellen Fleischparthien zeigen; überdiess erkennt man an der Nische, namentlich den Licht-Linien auf den Pilastern, dann an den Tupfen des Teppichs die Spur des Pinsels (wahrscheinlich Borstpinsel) in einer Weise, die auf den ächten Bildern nicht vorkommt. Endlich ist das Gold nicht die solide Grund-Vergoldung Holbeins, sondern Muschelgold, dessen dünner Auftrag den dunkeln Grund durchschimmern lässt.

Die hier berührten nachweislichen Abweichungen sind nun allerdings nur ein Theil der Kunstweise, an welcher der Mangel einer mit Worten nicht anzudeutenden „Meisterschaft", „Ursprünglichkeit", „Feinheit" gegenüber dem Original für das Auge des prüfenden Beschauers viel bedeutsamer im Gewicht fallen wird; jene sind aber genügender Beweisgrund, um daraus zu schliessen: dass die Hand Holbeins an der Ausführung der Dresdner Madonna nicht betheiligt war.*)

Von den Einwürfen, welche gegenüber diesem Ergebniss für die Aechtheit des Dresdner Bildes ausgesprochen worden sind, entziehen sich

*) Mündler, dessen Urtheil über das Bild zu hören allen Betheiligten von Werth sein wird, schrieb im October 1867 in seinen Catalog der Dresdner Gallerie: „Der Ausführung nach könnte man das Ganze für eine Copie halten; das Fleisch ohne allen Schmelz". Dass ein Bilderkenner wie Mündler damals sich in seinem Urtheil noch unsicher fühlte, ist ein kleiner Trost für diejenigen, denen auch erst später die „Augen aufgegangen" sind.

zwei der Discussion, weil sie auf die Möglichkeit einer Erkenntniss der Originalität von Kunstwerken durch Vergleichung mit beglaubigten Werken nicht eingehen. Einmal das ästhetische Urtheil der Künstler, das nur den Meister selbst für fähig erklärt, die „Verbesserungen" des Dresdner Bildes vorgenommen zu haben, ohne danach zu fragen, ob diese vom Standpunkt der Gegenwart aus so bezeichneten Verbesserungen, Erhöhung der Idealität u. s. w., überhaupt in den Gränzen von Holbeins Kunstvermögen gelegen haben. Ferner die Behauptung, welche namentlich J. Hübner aufgestellt hat (Lit. Nr. 35): Die Verschiedenheit der beglaubigten Holbeinschen Bilder sei so gross, dass die abweichenden Erscheinungen am Dresdner Bild nichts gegen die Originalität beweisen, sondern nur auf subjectiver Ansicht beruhen.

Für gegenwärtig nicht mehr stichhaltig müssen ferner diejenigen Gründe erklärt werden, welche aus der grösseren Uebereinstimmung des Dresdener Bildes mit den Baseler Studienzeichnungen, aus dem „holbeinischeren" Charakter des Madonnenkopfes für die Aechtheit des Dresdener Bildes geltend gemacht werden. Die Verderbniss dieser Theile am Darmstädter Bild und die überaus treue Wiederholung aller dort erhaltenen Theile im Dresdner Bild (abgesehen von der bewussten Aenderung der Composition) nöthigt zu dem oben bereits ausgesprochenen Schluss: dass die ursprüngliche Gestalt der bezeichneten Köpfe im Darmstädter Bild in demselben Verhältniss das Vorbild des Dresdener war, wie die erhaltenen Gewänder und Umgebungen. Ausdrücklich muss ich hierbei aussprechen: dass vor der Constatirung der Uebermalung des Darmstädter Bildes die Entstehung des Dresdener, ohne Benutzung holbeinscher Zeichnungen für die Köpfe der Madonna und des Kindes, für mich unerklärlich geblieben wäre, und dass die Urtheile, welche alle Darmstädter Uebermalungen für ächt holbeinisch, alle Differenzen im Dresdner Bild für Abweichungen von seiner Kunstweise erklärten, mir jederzeit unverständlich gewesen sind.

Eine sachliche Erörterung erforderte m. E. nur der Einwand, welcher von C. L. (Lit. Nr. 30. S. 8) und von Herman Grimm (a. a. O. S. 11) erhoben worden ist: Die Vergleichung mit den beglaubigten Bildnissen berechtige nicht zu dem Schluss, Holbein müsse auch eine historische Darstellung wie die Dresdener Madonna in derselben Malweise ausgeführt haben. Die von Grimm zur Bekräftigung dieses Einwands gegebene Charakteristik Holbeins als Bildnissmaler und die angestellte Vergleichung mit den Baseler Bildern wird jedoch von keiner Seite Zustimmung finden. Grimm schildert den Eindruck, den Holbeins Bildnisse aus der Zeit nach der niederländischen Reise auf ihn hervorgebracht haben: „als sei Holbein überall ein so langsamer, penibler, eindringender Nachahmer der Natur

gewesen, ein Mann, dessen Auge die Gestalt der Dinge mit der Scharfsichtigkeit eines Naturforschers aufsog, als habe er, den Vergleich vom Ohre genommen, das Gras wachsen hören und wolle den Beschauern seiner Werke das verrathen." Dieser Charakter soll den Einfluss der niederländischen Kunst auf Holbein ersichtlich machen, in welcher die „polizeiliche Richtigkeit" der Bildnissmalerei des 15. Jahrhunderts, die „undurchdringliche Ruhe und Verschlossenheit", hervorgebracht durch das stete gegenseitige Beobachten und Belauschen bei dem engen Zusammenleben in den Städten, zum Ausdruck käme, während Holbeins frühere Bildnisse ganz anders behandelt wären. Insbesondere soll die „geistreichste Arbeit seines Pinsels, die brillante, rasche, in gewisser Beziehung ganz moderne Malerei, der kecke, blühende Farbenauftrag des Familienbildes in Basel (das nach den archivalischen Forschungen von His im Jahre 1528 gemalt ist) viel, viel weiter gehen als die „zarte liebliche Pinselführung" des neben den Bildnissen „zu frisch, zu keck, auf den Effect gemalt erscheinenden" Dresdener Bildes. Da Grimm im weiteren Verlauf des Aufsatzes erklärt, „dass Kunsturtheil für ihn überhaupt nicht Gegenstand entscheidender Discussion sein könne und er nur Gedankenaustausch mit Freunden gelten lasse, die über denselben Gegenstand ähnlich denken", so müssen Diejenigen, deren Bestreben es gerade ist, durch Erkenntniss nachweislicher künstlerischer Eigenthümlichkeiten eine über die subjective Anschauung hinausgehende, wissenschaftliche Grundlage für die geschichtliche Forschung zu finden, ebensowohl auf seine Theilnahme an ihrer Arbeit wie auf die Möglichkeit verzichten, ihn durch Gründe zu überzeugen. Abgesehen hiervon ist auf das Gesagte zu erwidern: erstens, dass Niemand die angegebene Uebereinstimmung mit dem Baseler Bild von 1528 anerkennen wird; zweitens aber: selbst wenn man nicht zugiebt, dass die Malweise des Dresdener Bildes überhaupt einer späteren Kunstepoche, als Holbeins Lebenszeit, angehört; selbst wenn man die vielseitigste Verschiedenheit seiner Malweise anerkennt, so bleibt es doch im höchsten Grade unwahrscheinlich, dass Holbein nach dem Darmstädter Bild, in welchem die vollkommene Uebereinstimmung mit der Malweise aller seiner spätern bekannten Werke nachgewiesen ist, ein einzelnes Werk mit so völlig abweichenden inneren und äusseren Eigenschaften der Malweise geschaffen haben sollte, an dem er keine der im Darmstädter Bild bereits vorhandenen technischen Fortschritte, nicht ein mal das Recept seiner unnachahmlichen Vergoldung zur Anwendung gebracht hätte.

An dieser Stelle bleibt endlich die Frage nach dem Urheber des Dresdener Bildes zu erörtern. Die bisher darüber ausgesprochenen Ver-

muthungen haben noch zu keinem gesicherten Resultate geführt. Wenig begründet erschien die erste öffentlich ausgesprochene in „Im Neuen Reich“ (Lit. Nr. 29. S. 542), welche, ohne alle objective Vergleichung mit den Kunstwerken selbst, aus theoretischen Gründen, aus der Eleganz, der Correctheit und dem Geschmack des Dresdener Bildes auf diejenige Gruppe von Malern schliesst: „die um die Mitte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden auftraten, und, meist selbst in Italien gebildet, die einheimische Malerei unter den unmittelbaren Einfluss der italienischen stellten“, speciell auf *Bernhard van Orley*, während von den eigentlichen Manieristen dieser italienisirenden Niederländer abzusehen sei. Wer Bernhard v. Orley's und seiner Zeitgenossen Bilder kennt, weiss, dass sie weder die contrastirenden Farbentöne noch die technische Behandlung der Dresdner Madonna aufweisen. Ich kann aber auch meine Zweifel nicht zurückhalten gegenüber der Angabe Bode's: die Eigenthümlichkeiten der Malweise seien niederländische, genauer flamändische Eigenthümlichkeiten und zwar aus der Zeit um oder bald nach 1600, aus der Zeit der Vorgänger des Rubens, unter denen *Franz Francken* der jüngere in der Mache dem Dresdener Bild am nächsten käme. Ich kenne zwar keine authentischen Bilder dieses Meisters, und kann nur aus dem allgemeinen Eindruck der belgischen Malerei vor und neben Rubens schliessen, nach diesem aber scheint mir der bezeichneten Gruppe eine mehr glasige, transparente und in den Schatten der Fleischtöne graue oder bräunliche Farbe eigenthümlich zu sein, namentlich habe ich auch hier nicht die bewusste Anwendung der zarten bläulichen Uebergangstöne im Contrast mit gelblich röthlichen Fleischlichtern, nirgends das sehr reine Grau, wie in der Nische, und endlich nicht den matteren Charakter der, wie es scheint, mehr öligen als harzigen Farbe des Dresdener Bildes gefunden. — Ich kann in Ermangelung eines bestimmten Resultates nur sagen, dass ich die Malweise des Dresdener Bildes für holländisch halten möchte, und zwar eher um die Mitte als um den Anfang des XVII. Jahrhunderts zu datiren. Zahlreiche in den holländischen Gallerien notirte einzelne Aehnlichkeiten habe ich keineswegs als entscheidende Vergleichspunkte festhalten können, überhaupt fehlt mir die Specialkenntniss der holländischen Schule, um dieser Forschung weiter nachgehen zu können, — ich möchte aber die Aufmerksamkeit der Bilderkenner in diese Richtung gelenkt haben, damit, wenn nicht über den Meister, dessen Entdeckung sehr unwahrscheinlich ist, doch über Ort und Zeit der Entstehung mit der Zeit ein begründetes Urtheil gefällt werden kann.

Denjenigen, welche erklären: „das Dresdener Bild so lange für Holbein's Originalarbeit halten zu wollen, bis ein anderer Urheber nachgewie-

sen sei", können wir diesen Grundsatz nicht bestreiten. Ueberhaupt aber verkennt der Einwurf „wenn nicht Holbein, wer sonst?", sofern er überhaupt wissenschaftlich gemeint und nicht bloss ein von Dove (Lit. Nr. 24. S. 500) ganz richtig charakterisirter „muthloser oder fauler Verzicht auf weitere Forschung" ist, den Stand der heutigen Forschung gegenüber der Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts, welcher fast ausnahmslos die Bezeichnungen unserer Gallerien ihren Ursprung verdanken. Ueberall, wo man sich entschliesst, streng kritisch zu prüfen, wird man eine überraschend grosse Anzahl von Bildern, oft gerade die bekanntesten und beliebtesten der grossen Gallerieen, in die Kategorie der mit Grund angezweifelten verweisen, ohne dass der Gegengrund für die Aechtheit auf mehr als auf einer sehr unsicheren Tradition und dem bekannten subjectiven Gefühl beruht. Ob es gerathen ist, diese Zweifel immer gleich vor das grosse Publicum der Künstler und Kunstfreunde zu bringen, denen dadurch in keiner Weise gedient ist, bleibe dahingestellt. Die lebhaften Einsprüche, welche u. A. der seither verstorbene Prof. Magnus (Lit. Nr. 45. S. 15) ausgesprochen hat, indem er nach dem „Gewinn für die Menschheit" fragt der aus der Erkenntniss historischer Wahrheit auf kunstgeschichtlichem Gebiete erfolgen soll, und den „Kunstgeschichtsschreibern" sagt, sie hätten vielleicht nicht mehr recht was zu thun, wenn alle Bilder authentisch bezeichnet wären, — diese Vorwürfe, welche leider nur das Echo einer meist von unberufenen Vertretern der Kunstwissenschaft verschuldeten gleichen Gesinnung einer grossen Majorität des „gebildeten" Publicums sind, verdienen zwar nicht ausdrücklich widerlegt, aber immerhin, wie alle Thatsachen, beachtet zu werden.

(Der II. (Schluss-) Artikel im nächsten Heft.)

Nachtrag.

Nachdem Vorstehendes bereits gedruckt war, ist mir durch die Güte des Herrn Prof. Fechner in Leipzig eine Notiz zugekommen, welche sich möglicherweise auf die neuere Geschichte des Darmstädter Bildes bezieht. Prof. Fechner erhielt durch den lange Zeit in Frankreich lebenden Portraitmaler Herrn Ernst Benedict Kietz folgende briefliche Notiz (d. d. Zürich, 7. August 1872): „Mr. [Pierre] Erard, der nun verstorbene Pianofortefabrikant, zeigte mir in seinem Schlosse, La Muette bei Passy, welches Marie Antoinette angehört hatte, die Galerie die sein Onkel [Sebastian], der Gründer des Geschäfts, für seine vortreffliche Gemäldesammlung express hatte anbauen lassen, in der nur noch wenige, aber gute alte Bilder hingen. Er sprach sein Bedauern aus, dass diese Sammlung nach des kinderlosen Onkels Tode, der verschiedenen Erben wegen, hätte verkauft werden müssen und darunter eine Holbein'sche

Madonna: „die der berühmten Dresdner keineswegs zurückgestanden.“ — Da die Gattin Spontini's, durch dessen Vermittelung, nach Waagen, das Bild von seinem Schwager, dem Kunsthändler Delahante, an den Prinzen Wilhelm von Preussen verkauft wurde, eine Schwester des Herrn Pierre Erard war, so vermuthet Herr Kietz die Identität jenes Bildes in Passy mit der Darmstädter Madonna und macht darauf aufmerksam, dass bei der Verbindung des Erard'schen Geschäfts mit England das Bild dort angekauft sein könnte. Sebastian Erard ist aber erst 1831 in La Muette gestorben, während die Darmstädter Madonna schon um 1822 (nach Waagen; „vor wenigen Jahren“ sagt Hirt 1830) nach Berlin kam; bei dem immerhin auffallenden Zusammentreffen, dass der Onkel von Frau Spontini ein so bezeichnetes Bild besessen, müsste demnach Herr Pierre Erard sich in der Zeitangabe über den Verkauf nach dem Tode des Onkels geirrt haben. Sollten die durch gefällige Vermittelung zugesagten Erkundigungen bei der Familie Erard in Paris zu einem Ergebniss führen, so wird in diesen Blättern davon Mittheilung gemacht werden.

Drei architektonische Skizzenbücher italienischer Meister der Renaissance.

Im zweiten Jahrgange der Jahrbücher für Kunstwissenschaft hatte ich die Aufmerksamkeit der Studiengenossen auf die Handzeichnungen der k. Galerie der Uffizien in Florenz gelenkt. Auf eine nicht so ausgiebige aber ebenso wichtige Quelle zum Studium der intimsten Gedanken der alten Meister führte eine Stelle der Lettere Senesi di P. Guglielmo della Valle, Roma 1786, wo bei Anlass eines Briefes an den Principe D. Sigismondo Chigi, *Baldassare Peruzzi* betreffend (pag. 199 T. III.) von einem Skizzenbuche desselben Notiz gegeben wird. In der Stadtbibliothek von Siena unter dem Zeichen S. IV. 7. fand ich durch die gütige Mittheilung des gelehrten Archivars der Uffizien, des Herrn Carlo Pini, das von Della Valle citirte Skizzenbuch.

Von den zahlreichen Zeichnungen der sechzig Papierblätter scheidet ein geübtes Auge leicht das dem Baldassare Zuzuschreibende von dem später Eingelegten. Wem aber die eigenthümlich scharfe Darstellungsweise und Schrift des Peruzzi nicht geläufig sein sollte, findet auf der ersten Seite des Buches eine von Abate de Angelis verfasste Einleitung „a chi leggerà e vedrà cio che se contiene in questo volume“.

Dass unser Codex kein Anderer sein kann als derjenige, auf den der Sohn des Baldassare, Giovanni Silvestro in einer Zeichnung der Uffizien Mappe 2. Nr. 40 mit den Worten „piccolo libro di mio padre“ hinweist, (siehe Geymüller, Notizen über die Entwürfe zu S. Peter in Rom. Karlsruhe, 1868) unterliegt keinem Zweifel.

Durch Prüfung der auf den Zeichnungen des Seneser Codex befindlichen Schriftzüge ergiebt sich, dass die Mehrzahl der Blätter dem *Sallustio* angehören, der des Vaters Skizzen mit den seinen zusammengebracht hat. Das Original der von Sallustio in den Uffizien befindlichen Skizze nach einem unbekannten antiken Bauwerke zeigt das Buch des Baldassare.

Blatt 2. 4. 6. 10. 11. 13. 16 enthalten eine Anzahl mit der Feder gezeichneter Entwürfe zu Trophäen, Wappenschildern etc.

Blatt 17 von der Hand des Vaters Peruzzi zeigt die bekannte Grabschrift des Bembo auf Raphael mit der alterthümelnden Fassung „spiranteis imagineis" und anderer, jedoch ebenfalls wie es scheint willkürlicher Zeileneintheilung, als die jetzt im Pantheon aufgestellte moderne Copie des verlorenen Originals hat.

Blatt 24 zeigt geistreiche Ecklösungen bei Säulenhallen.

Blatt 25 mit einem Originalentwurf zu einem reichen Triumphbogen. Wahrscheinlich zu der Komödien-Scena componirt, als im Jahr 1515 die Stadt Rom die Erhebung des Giuliano Medici, Bruders Leo X., zum Feldherrn der Kirche feierte.

Blatt 26. 28 mit Studien zu S. Peter.

Blatt 30 bringt Varianten zum Entwurf des obern Hofes von S. Caterina in Siena.

Blatt 31. 32. 33. 34 Planstudien zu S. Peter.

Blatt 35 mit einer perspectivischen Ansicht der beiden Belvederehöfe gegen die Nische im jetzigen Giardino della Pigna ist wohl das wichtigste des Buches. Aus dieser und den in den Uffizien befindlichen Handzeichnungen ergiebt sich erst das vollständige Bild dieses unvergleichlichen Entwurfes, dessen gegenwärtigem Zustande selbst nichts gleich kömmt. Auf dem Blatt steht geschrieben: fù di mé Baldasare Perucio el donai a MS Jac. Melighino et a MS Pier Antonio Salimbeni.

Blatt 36 mit einer Fassadenskizze zu S. Peter, deren grossartige Conception wohl den Höhenpunkt des damaligen Könnens in sich schliesst.

Blatt 37 bringt Studien zum Umbau des Carmine in Siena, diejenigen der Uffizien ergänzend.

Blatt 59 giebt einen Entwurf des Frescobildes in Fontegiusta, Augustus und die tiburtinische Sibylle.

Alle hier nicht erwähnten Zeichnungen sind von anderer Hand, entweder dem Sallustio Peruzzi zuzuschreiben oder noch später Lebenden.

Wer aber beim Anblicke der ewig schönen Werke des Peruzzi das Schicksal beklagt, welches uns keine grösseren Schöpfungen desselben hinterlassen hat, der lerne aus diesen Blättern den Grund seines Schmerzes kennen.

Dem Forscher bietet sich in der Stadtbibliothek in Siena ein zweites Feld, nicht nur artistischen sondern auch kunsthistorischen Quellen-

studiums. Unter dem Zeichen 8. IV. S. findet er ein aus 51 Pergamentblättern bestehendes Skizzenbuch (taccuino) des *Giuliano di Francesco da S. Gallo.* Ist dasjenige von Peruzzi mit fremdartigen Elementen vermischt, so haben wir hier ein unangetastetes Tagebuch vor uns, in dem in bunter Reihe Studien nach antiken Bauwerken und Gedanken eigener Schöpfung folgen.

Auf den ersten Blättern bis 17 finden sich Motive aus dem Innern der Thermen des Constantin, die einen wichtigen Beitrag zu dem noch immer unklaren Bilde dieser Anlage geben.

Blatt 17 ist eines der merkwürdigsten des Buches. Es enthält den Entwurf der Residenz der Medici für Florenz. Monsignor Giov. Bottari in seiner Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura Roma 1757. T. II. lettera CXVIIIa; 1[a] edizione pag. 379 erwähnt diesen Entwurf in der Note zu einem Briefe des Antonio Abaco an Baldassare Peruzzi. Der Brief liegt mit einem andern des Cardinals Giovio an den Antonio in der Mappe 3 der Handzeichnungen der Uffizien, und der dort beiliegende Plan zu der Residenz der Medici ist nur ein ausführlicheres Studium des Ganzen, dessen erste Darstellung wir in dem senesischen Codex besitzen. Wäre dieser Entwurf zur Ausführung gekommen, der an Grossartigkeit der Bramantischen Belvedereanlage nahe kömmt, so würde Florenz eines der schönsten Bauwerke mehr besitzen. Von der Kirche der S. S. Annunziata bis zu der damaligen Stadtmauer gegen Fiesole sich erstreckend, würde das Ganze eine Oberfläche von 200,000 Quadratmeter bedeckt haben, und obschon weder Profile noch Ansichten vorhanden sind, lässt sich aus der reichen Planconception auf die Pracht des Ganzen schliessen.

Blatt 18 zeigt den ursprünglichen Plan von S. Lorenzo in Mailand. Uebereinstimmend mit der alten Ansicht über die Entstehungszeit dieses Baues steht von S. Gallo's Hand daneben „Si dice fù di Mercurio."

Blatt 20 zeigt eine Skizze vom Altar der Piccolomini im Dom zu Siena. Von S. Gallo's Hand steht dabei geschrieben: di mano de marino lopero sanese. Eine unbekannte Hand aus derselben Zeit verbessert irrthümlich darunter: anzi Sansovino da monte. Obschon die Inschrift im Friese über der Hauptnische des Altars: opus andree mediolanensis 1485 dem *Andrea Fusina* die ganze Arbeit vindicirt, so ist es doch wahrscheinlich, dass nach der Meinung des S. Gallo dem *Lorenzo Mariano*, genannt *„il Marrina"*, Bildhauer und Dombaumeister (capo maestro) in Siena, die Erfindung des architektonischen

Aufbaues, dem Fusina aber die Ausführung der herrlichen Ornamentik zugeschrieben werden kann.

Siehe: Vasari. ediz. Le Monnier. Vol. V. pag. 284.

Blatt 21—25 bringen Studien nach antiken Triumphbogen, besonders interessant diejenigen des Bogens von Orange mit Vorder- und Seitenansicht.

Blatt 29—50 zeigen antike Details, Capitäle aus dem Mausoleum des Hadrian, Grabmäler aus der Via Appia, aus Ostia, Grottesken, Trophäen, Maschinen zu Bauzwecken. Für den Liebhaber von Curiosis die Zeichnung eines Bratspiesses mit Uhrwerk, wie sie noch jetzt in den alten Häusern Italiens getroffen werden.

Die zwei letzten Blätter 50 und 51 enthalten eine überaus merkwürdige Aufzählung der wichtigsten Lebensmomente des San Gallo.

Sie schliessen mit der Nachricht von der Kuppelschliessung der Kirche S. Maria di Loreto in Rom und geben in ihrer frommen Darstellungsweise ein treues Bild jener Zeit, die noch Werke des Glaubens schuf.

Durch diese Aufzeichnung wird die auch von Letarouilly angegebene Bauzeit der Kirche (1507) berichtigt. Die zum ersten Male in Rom ausgeführte Construction einer Doppelkuppel und deren glückliche Schliessung erklären den feierlichen Ton der Worte, deren Schlusssatz hier folgen mag

AL NOME. DI DIO. E DELA GRORI
A
OSA. MADON. S. MARIA. SEN
PRE. VERGINE Ī MEMORIA COME
SABATO. ADORE. XV. ADI. XXIII. DI
O
MAGO. M. CCCCC. IO GIVLIANO. DI
O
FRANCIESCHO DA. S. GHALLO. FIORENTINO.
CHON. GRANDĪSIMA SOLENITA E DIVO
ZIONE E PRESISIONE MVRAI LVTIMA
PETRA
DELA CHVPOLA DI SANTA MARIA DELORET
I
O DI CHE IDO CI DIA GRATIA SI CHONSER
O
VI LVNGH TENPO E A ME DIA GRATIA CHE
A LA FINE MIA IO SALVI LANIMA MIA
IN SECHVLVM SICHVLORVM AMEN M
SANTA MARIA DE LORETA

Die Stadtbibliothek zu Siena enthält ausser einer Menge ungeordneter Handzeichnungen einen dritten Codex catalogisirt S. IV. I, dessen Inhalt den oben beschriebenen an Interesse gleich steht.

Er ist von der Hand des *Oreste di Alessandro Vannocci Bivingucci*, dessen Leben der gelehrte Gaetano Milanesi in seinen Documenti per la storia dell' arte senese (Siena 1854—56. Tom. III. pag. 255. 26.) ausführlich beschreibt.

Vannocci starb im 27. Lebensjahre 1585 als Architekt des Herzogs von Mantua. Seine vielseitige Bildung mahnt an Lionardo da Vinci und der in das Gebiet der Mechanik, der Malerei, der Forticificationskunst schlagende Inhalt seines Tagebuches bekräftigt die Aussagen seiner Biographen. Urgieri in seinen Pompe senesi (Vol. I. pag. 664) beschreibt seine umfangreiche Thätigkeit. Seine Uebersetzung des Erone, delle Macchine spiritati, deren Widmung in der Stadtbibliothek zu Siena (Cod. VI. 44) Nr. 161 zu lesen ist, hat Milanesi in den obenerwähnten Documenti veröffentlicht.

Der Zweck dieser Mittheilungen ist erreicht, wenn es einem spätern Forscher gegönnt sein wird, aus den reichen Schätzen der Bibliothek zu Siena diejenigen zu heben, die das Studium der Kultur- und Kunstgeschichte fördern können. Meinen Studiengenossen eine Erleichterung durch diese neue Quellenangabe geleistet zu haben, wird mir die italienischen Wanderjahre nicht fruchtlos erscheinen lassen.

Berlin. **Albert Jahn,** Architekt.

Die angebliche Theoderichsstatue in Aachen

von **Georg Dehio.**

Es verdient gewiss unsere grösste Theilnahme, den ersten für die Kunstgeschichte fruchtbaren Berührungen des germanischen Geistes mit der antiken Kunsttradition bis in ihre Anfänge nachzugehen. Bei der Aufsuchung solcher Wirkungen wird man zuerst an das Ostgothenreich in Italien denken. Die Spärlichkeit unserer Erkenntnissquellen verleiht auch den kleinsten Zeugnissen Gewicht, unter Umständen das grösste, und macht es doppelt zur Pflicht, ehe man eine bestimmte Auffassung äussern will, die gesammten erreichbaren Zeugnisse, monumentale und literarische, in möglichster Vollständigkeit zu sammeln und kritisch zu sichten.

Ich würde diese selbstverständlich erscheinende Forderung nicht noch einmal aussprechen, wenn man sich nicht gestehen müsste, dass sie von Seiten der engeren Kunstgeschichte oft schlecht erfüllt ist. Aus solchen Gründen nehme ich hier nochmals eine Untersuchung auf, welche bereits zweimal mit Ausführlichkeit und Gelehrsamkeit abgehandelt worden ist, von C. P. Bock in den Jahrbüchern der rheinischen Alterthumsfreunde V. 1844 p. 1—170: „Die Reiterstatue des Ostgothenkönigs Theoderich vor dem Palaste Karls des Grossen zu Aachen“ und von Herman Grimm in einem eigenen Buch: „Das Reiterstandbild des Theodorich zu Aachen, Berlin 1869.“

Ich gehe aus von einem lateinischen Gedicht des Walafrid Strabo unter dem Titel: Versus in Aquisgrani palatio editi anno Hludouvici imperatoris XVI. de imagine Tetrici. Von den mehrfachen Drucken ist der einzig correcte und hier zu Grunde gelegte der von E. Dümmler in Haupt's Zeitschrift für deutsches Alterthum XII. p. 461—469. Soviel auch und nach den verschiedensten Richtungen hin das Gedicht interessante, erläuterungsbedürftige und zum Stehenbleiben auffordernde Bezüge enthält,

beschränke ich mich darauf, diejenigen Stellen auszuheben und zu besprechen, welche unmittelbar Quelle für die Theoderichsstatue sind. Zuvor jedoch habe ich, um das Verständniss des Einzelnen zu ermöglichen, eine kurze Characteristik des Ganzen vorauszuschicken.

Walafrid Strabo, einer der ersten Sterne in der gelehrten Welt des 9. Jahrhunderts, verfasste das vorliegende Gedicht, als er als junger, zwanzigjähriger noch unbekannter Mönch im Frühjahr 829 an den kaiserlichen Hof zu Aachen kam, um hier sein Glück zu machen. Das überschwengliche Lob der kaiserlichen Familie, der eigentliche Kern des Gedichtes, ist in eine sehr eigenthümliche Einkleidung gebracht. Walafrid denkt sich vor der Kaiserpfalz stehend im Gespräche mit einer Person, die er Scintilla nennt, d. i., wie Bock wahrscheinlich macht, der Funke seines Geistes, sein besseres Ich. Nach einigen einleitenden Worten über die Schönheit des Frühlings und die böse, friedlose Zeit fragt Walafrid nach der Bedeutung eines vor ihnen stehenden Bildwerkes; Scintilla erklärt, dass es den König Dietrich vorstelle und schildert nun diesen, welcher als Arianer dem rechtgläubigen Katholiken höchst verabscheuungswürdig war, nach dem Vorbilde der Dialoge des h. Gregor (IV. e. 30) als das Schreckbild eines Gott und Menschen verhassten Tyrannen, um dann schliesslich auf dieser pechschwarzen Folie das Bild des frommen Kaisers Ludwig und seiner Umgebung sich desto strahlender abheben zu lassen. Walafrid hat aber mit seinem Gedicht noch einen zweiten Zweck. In ihm athmet derselbe Geist, aus welchem Ludwig der Fromme die von seinem grossen Vater gesammelten deutschen Heldenlieder vernichten liess; er giebt dem Kaiser mehrmals deutliche Winke, dass es das Beste sei, das anstössige heidnische Erzbild zu entfernen, in welchem er — schon damals eine geläufige Ansicht — verderbliche dämonische Kräfte argwöhnt. Walafrid giebt nach der Natur seines Gedichtes keine eigentliche Beschreibung des Bildes, er setzt es vielmehr als bekannt und gegenwärtig voraus und erwähnt die einzelnen Züge desselben lediglich, um sie in seinem Sinne moralisirend auszudeuten. Dazu kommt, dass er sich unter dem Zwange der fremden Sprache und des Versmaasses nicht allzu geschickt ausdrückt, so dass es mitunter schwer hält, ihn überhaupt nur zu verstehen. — Wo wir es mit einer also beschaffenen Ueberlieferung, wie die vorliegende es ist, zu thun haben, ist die äusserste Vorsicht im combiniren und deuten anzuwenden. Ich meine am sichersten zu gehen, wenn ich zunächst sämmtliche ausserhalb sich darbietende Anknüpfungen und Erklärungsmomente bei Seite liegen lasse und selbst das noch, dass die Statue wirklich den König Theoderich vorstellt, als ungewiss und desshalb unbenutzbar betrachte, dagegen das Gedicht lediglich aus

sich selbst zu interpretiren suche. Die wichtigsten Stellen lasse ich hier folgen.

Strabus.

v. 28. Primum nosse velim, juxta quem saepe uiamus,
cur sit imago suis sic effigiata figuris?

Scintilla.

v. 30. Tetricus Italicis quondam regnator in oris
multis ex opibus tantum sibi seruat auaruo
at secum infelix piceo spatiatur Auerno,
cui nihil in mundo, nisi uix fama arida restat,
quamquam thermarum uulgus uada praeparet olli.

Scintilla fährt fort die Scheusslichkeit des Tetricus (diese Form des Namens ist offenbar ein Wortspiel mit teter) auszumalen, worauf Strabo den Einwurf macht, dass sich ja die frommen Tauben auf ihm niederlassen, einen Einwurf, den Scintilla sofort wieder entkräftet.

Darauf fragt Strabo:

v. 52. Cur dextra de parte nolam gestare videtur?
nudus ob hoc solum, puto, ut atra pelle fruatur.

Scintilla.

v. 55. Etsi non caneret, nequaquam pelle careret,
quam semel induerat, sed erit, quod dicere possis:
flagitiosorum certe praeconia summis
laudibus accelebrant omnis virtutis egentes,
uerius ut dicam, dat nudo opprobria nudus.

Wie aus dem folgenden ersichtlich, war in den letzten Versen (v. 52—58) von einer zweiten Figur die Rede, welche im Gegensatz zum vergoldeten (v. 60) Theoderich und als Strafe, dass sie dessen Lob singt, schwarz ist. Strabo wendet sich wieder zur ersten Figur, Theoderich selbst:

v. 59. Si quid in his aliud, nobis edicito, nosti.

Scintilla.

v. 60. Fulget auaritia exornatis aurea membris,
spicula fert, quae saepe latus pulsare pigrescens
sufficiant solitisque accendant corda rapinis.
aurea quod regnat stipata satellite nigro,
non aliud pertendit enim, quam quod mala quantum

v. 65. luxuries quosdam sensu distendit auaro,
tantum pauperies alios deuastat adurens.
quam subterlabuntur aquae, quia teste preta
semper auarus eget; quod desunt frena notabis
quodque super lapides plumbumque et inane metallum
v. 70. currit equo, signat se pectore belua duro,
corde pigro sensuque cavo regnare superbiam.
o pestis sine fine nocens, non sufficit omnem
peruolitasse orbem bellis et caede potentum,
quin etiam faciem praeclara palatia contra
v. 75. christicolasque greges uideas posuisse nefandam.
ante pedes ternos parentibus undique neruis
ille tuus sonipes uacuum super aera nando
tollet et albentes monstrabitur inter olores,*)
quam pia corda tuis macules, uis pessima, telis.
v. 80. jam tamen ipsa pedem uanis conatibus unum
optima nequicquam contra consulta leuasti, etc.

Jetzt ist die Wissbegier Strabo's in Betreff der Statue befriedigt, er wendet sich von den traurigen Eindrücken ab, um den Fürsten Lob und Glückwünsche zu spenden. Zuerst wird der Kaiser mit Moses verglichen und noch über ihn gestellt, dann die kirchlichen Bauten gelobt und der an den Palast stossende Thiergarten gepriesen. Aus dem Genuss des idyllischen Friedens, der dort herrscht, wird er plötzlich aufgeschreckt durch den auf der andern Seite sich darbietenden Anblick, den dämonischen goldenen Reiter und seine Trabanten.

v. 128. Ast alia de parte nitens fulgore corusco
auratus discurrit eques, comitante pedestri
v. 130. agmine, tintinnum quidam, quidam organa pulsant.
dulce melos tantum uanas deludere mentes
coepit, ut una suis decedens sensibus ipsam
femina perdiderit uocum dulcedine uitam.
cedant magna, tui super est, figmenta colossi,

*) Wie ernstlich W. das meint zeigen die von ihm verfassten Miracula S. Galli (Mon. Germ. Script. II. 21—31). Der Heilige findet bei Bregenz tres imagines aereas, welche vom heidnischen Volk verehrt werden. Er beginnt seine wie Honig fliessende Predigt, und plötzlich, uidentibus cunctis sublatas imagines comminuit petris atque in profundum dejecit maris.

v. 135. Roma: velit caesar magnus, migrabit ad arces
Francorum, quodcumque miser conflauerit orbis.
en, quîs praecipue jactabat Grecia sese,
organa rex magnas non inter maxima ponit.
quae tamen inceptos seruent si intacta canores,
v. 140. deses erit, qui saepe suo quatit aera plectro.
ante tamen spreta jactabit pelle lacernam
et ferri rupta bachatus mole sonores
comminuet truncos et iniquas uoce cicutas,
nec frustra, quia nulla suo pro carmine dona
v. 145. emeruit, saltim ut fului pars extima nigros
auri conlatis meritis depingeret artus.

Gehen wir nun daran die zerstreuten Züge zu einer Gesammtvorstellung zu vereinigen. Zunächst den Ort der Aufstellung betreffend, scheint aus v. 34 in Verbindung mit v. 67 hervorzugehen, dass das Bildwerk seinen Platz in der Nähe der Bäder hatte, wie es an und für sich anmuthend ist, dass Karl der Grosse nach dem Vorbild der römischen Thermen auch seine Aachener, die er so liebte, mit Sculpturen geschmückt hat. Dümmler macht auf einen Fund von gediegenen Eisenmassen in der Nähe des Kaiserbades aufmerksam, welche vielleicht auf unsere Statuen zurückgehen. Dass es sich um eine Mehrheit von Figuren handelt zeigt v. 29. Zwei werden im Folgenden deutlich unterschieden. Die eine ist eine Reiterstatue aus vergoldeter Bronze, erhebt sich auf einer steinernen Basis, mit ihr durch Blei verbunden (v. 69), trägt ein Geschoss, wahrscheinlich einen Köcher mit Pfeilen (wegen des Plurals spicula, welche die Seite berühren v. 61), und ist, wenn man v. 58 stringent nimmt, nackt; das Pferd ist ohne Zaum (v. 68), hat den einen Fuss erhoben (v. 76, 80), die Sehnen treten scharf markirt hervor (v. 76). Die zweite Figur ist aus dunkler Bronze, ein einzelner bis auf ein flatterndes Gewandstück (v. 141) unbekleideter Mann, in der Rechten ein Instrument, welches der Verf. für eine Glocke (v. 52) oder etwas Glockenähnliches hält, worauf er musicirt; aus v. 140 f. wird man eine bewegte Situation annehmen dürfen. — Soweit die Schlüsse unmittelbar aus dem Gedicht selbst; was darüber hinausgeht verliert sich vom festen Boden in's luftige Gebiet der Vermuthungen.

Ich komme zum zweiten Theil der Untersuchung, zur Frage nach der Autenticität der Theodorichsstatue und etwaigen sonstigen Nachrichten über sie. Mit Italien beginnend begegnet uns zuerst eine Stelle in der ein Jahrzehnt nach Walafrids Gedicht niedergeschrieben Ravennater Bisthums-

chronik des Agnellus (Muratori, Scriptores rer. Ital. II. 123): Desuper autem equus ex aere fulvo perfusus, ascensorque ejus Theodoricus Rex scutum sinistro gerebat humero, dextero vero brachio erecto lanceam tenens. Ex naribus vero equi patulis et ore volucres exibant, in alvoque ejus nidos aedificabant. Quis enim talem videre potuit, qualis ille? Qui non credit, sumat Franciam iter, et eum aspiciet. Trotz des Unterschiedes, dass Walafrid einen Schild unerwähnt lässt und anstatt der Lanze in der Rechten, von mehren Geschossen an der Seite redet, könnte man immerhin geneigt sein, die Ravennater Theoderichsstatue mit der Aachener zu identificiren. Demgegenüber ist nachzuweisen, dass sie allerdings aus Ravenna weggebracht, aber nie über die Alpen gekommen ist. Es verzeichnet eine Compilation aus alten Ravennater Quellen (Muratori a. a. O. t. I. pars 2 p. 576) circa a. Dom. 519. Per haec tempora, quibus Theodoricus Rex Gothorum regebat in Italia, ipse fecit construi egregia opera maxime in Ravenna, scilicet Ecclesiam Gothicam etc. etc. et equum cum equite aereo-auratum, quem postea Carolus Magnus Ravennam abstulit, ut versus Franciam deportaret, sed in itinere Caroli postea Papiae remansit. Auf Seite 577 wird die Nachricht, schwer zu sagen, ob aus derselben oder einer anderen Quelle, wiederholt; c. a. D. 810. Carolus Imperator et Rex Franciae venit Ravennam. Hic equum aereum qui erat in Ravenna abstulit, ut in Franciam poneret, qui tamen Papiae visitur. In Pavia hat die Statue unter dem populären Namen des Regisol bis an das Ende des vorigen Jahrhunderts gestanden. Von den zahlreichen bei Grimm zusammengestellten Zeugnissen hebe ich beispielsweise zwei heraus: Gualvano Flamma in Giulini's Memorie di Milano VII. 188 sagt zum J. 1201: Similiter et Idolum Regisoli, quod Carolus Magnus illuc (sc. Papiam) detulit etc. Und eine Mailänder Chronik bei Bugatti, Memorie storico-critiche intorno a S. Celso Martire cap. XIX. p. 133 . . . . hoc simulacrum fabricari fecit Rex Italie Theodericus apud Ravennam. Carolus Rex Francorum et Romanorum Augustus inde eum sustulit ut transferret in Franciam. Qualiter vero Papie delatum fuerit, diverse narratur etc. — Es ist evident, dass die Aachener Statue mit der Ravennater nichts gemein hat. Also könnte sie nur aus einem andern Theile Italiens stammen, etwa aus Rom, wie sich Walafrids Aeusserung v. 135 „cedant magna figmenta colossi, Roma" auslegen liesse. Auch für eine solche Annahme haben wir nicht den geringsten Anhalt, insbesondere für Rom wird sie dadurch fast unmöglich, dass dort alle Theoderichsbilder nach dem Abzug der Gothen zerstört wurden.

Wie verhalten sich nun die in jener Zeit so reichen fränkischen Quellen? Auch hier finden wir, so oft auch von Poeten und Prosaisten

Karls Paläste geschildert und angestaunt werden, von einer Theoderichsstatue nicht die leiseste Spur. Vor allen bei Einhard, dessen Annalen bis 829, also demselben Jahr, in welchem Walafried schreibt, hinabreichen, ist dieses Schweigen von schwerstem Gewicht. Er, der nicht nur der intellectuelle Mittelpunkt, sondern auch der öffentliche Vorsteher aller karolingischen Kunstbestrebungen war, der in dieser Hinsicht mit grösster Theilnahme selbst Kleinigkeiten, z. B. jede einzelne aus Ravenna herübergebrachte Säule verzeichnet, er hätte die Herbeischaffung einer ehernen Colossalstatue, ein Unternehmen, welches schon als technische Leistung alles Uebrige weit übertraf, unter keinen Umständen unerwähnt gelassen, zumal wenn sich ein so berühmter Name daran knüpfte. Es bleibt nur die Annahme übrig, dass die von Walafrid in Aachen gesehene Statue ein Werk von kleineren Dimensionen war, vielleicht gar nicht einmal aus Italien herübertransportirt, sondern in den Rheinlanden selbst, wo die Völkerwanderung keineswegs alle antiken Reste vernichtet hatte, gefunden war. — Wie kommt aber Walafrid darauf, ihr den Namen Theoderichs beizulegen? Ich glaube dafür eine genügende Erklärung geben zu können. Müllenhoff hat in den Zeugnissen und Excursen zur deutschen Heldensage XXI. (Haupts Zeitschrift XII. p. 319 f.) eine lange Reihe bis ins Ende des 10. Jahrhunderts zurückgehender Beispiele zusammengestellt dafür, dass im Mittelalter die Deutschen, wo sie antike Statuen, namentlich Reiterstatuen sahen, dieselben mit Vorliebe dem Dietrich von Bern zuschrieben. Eine besonders hervorragende Statue auf dem Mausoleum Hadrians hiess Dietrich, das Mausoleum selbst allgemein domus Thiderici, ebenso das Amphitheater in Verona (noch 1545); Bagnarea nördlich von Viterbo hiess „Dietrichsbad," in der Mark-Aurelstatue zu Rom (im Mittelalter bei den Römern caballus Constantini) sahen die Deutschen König Dietrich auf seinem Ross Falke. Auch sonst wurden noch an vielen Orten sagenhafte Dietrichsbilder gezeigt. Ich glaube nun, dass diese Tendenz der Sage, welche von Müllenhoff bis in's 10. sc. nachgewiesen ist, bereits im 9. und vielleicht noch früher in Wirkung gewesen ist. Agnellus macht nämlich zur Theodorichsstatue den sehr bemerkenswerthen Zusatz: Alii ajunt, quod supradictus equus pro amore Zenonis Imperatoris factus fuisset; . . . . sed Theodoricus suo nomine decoravit. Ich bin sehr geneigt diese zweite Version für die in der Hauptsache richtige zu halten und aus ihr zu schliessen, dass die Ravennater Statue in Wirklichkeit irgend einen Römer, einerlei ob Zeno oder sonst einen andern darstellte, den Namen Theoderichs aber erst durch die Sage erhalten hat. Soviel sehen wir jedenfalls, dass es Theoderichsstatuen gab, deren Aechtheit keineswegs allgemein feststand.

Ohne Zweifel sind von den vielen im 9. Jahrhundert, mit diesem Titel belegten Bildwerken die wenigsten autentisch. Und wie könnte es auch anders sein? Muss nicht in einer Zeit, wo die Erinnerung an den Ostgothenkönig selbst in der gelehrten Geschichtsschreibung ganz mit Sagen umsponnen ist, dieser Umbildungsprocess in erhöhtem Maasse in der Volkstradition sich vollzogen haben? — Es ist also constatirt: erstens dass die mit Karl dem Grossen zeitgenössischen Quellen in Aachen unter dem Namen Theoderichs keine Statue kennen, zweitens dass bereits in der Zeit des Walafrid die Neigung da ist, in antiken Reiterbildern vorzugsweise Theoderich zu sehen. Aus diesen beiden Praemissen folgt, wie mir scheint evident, dass der von Walafrid der Aachener Statue gegebene Name Theoderich Product der Sage ist, sei es nun der bereits herrschenden populären Meinung oder der privaten Deutung des Dichters. Wir haben als das feste Resultat der bisherigen Untersuchung den Satz hinzustellen: die Aachener Statue ist keine Theoderichsstatue.

Sehr natürlich wird jetzt der Wunsch rege, nachdem bewiesen ist, was die Aachener Statue nicht war, nun positiv zu ermitteln, was sie war. Wenn wir auch voraussichtlich über die Stufe des Muthmaasslichen nicht hinauskommen werden und das Resultat, selbst falls wir ein positives erreichen sollten, verglichen mit dem negativen von untergeordneter Bedeutung sein muss, sei dennoch wenigstens der Versuch unternommen. — Es bedarf kaum der bestimmten Aussage Walafrids (v. 135), um unsere Statue mit Sicherheit als ein antikes Werk zu bezeichnen. Deshalb sind alle Deutungen lediglich in dem Kreise antiker Motive zu suchen Es fragt sich zunächst, ob die deutlich unterschiedenen zwei Figuren ein Gruppenbild sind oder nicht. Aus den bekannten antiken Motiven habe ich keine Combination ausdenken können, in welcher ein vergoldeter Reiter mit einem schwarzbronzigen, auf einem glockenähnlichen Instrument musicirenden Fussgänger zu einer Gruppe zusammencomponirt sich vorstellen liesse.*) Das Gedicht selbst enthält zu einer solchen Annahme nicht die geringste Dringlichkeit. So meine ich kaum zu irren, wenn ich zwei innerlich unzusammenhängende bloss räumlich neben einander aufgestellte Statuen annehme. Zunächst den Reiter betreffend denke ich, was das Nächstliegende ist, an die auch in Provinzialstädten so ausserordentlich häufigen Reiterstatuen, eine Ehre, die oft aus den geringfügigsten Ursachen zuerkannt wurde. (cf. Otto Jahn, Handwerk und Handels-

*) Man wird wohl kaum, wie Bock es thut, als Analogon Philostrat. Vit. Ap. V. 34 anführen wollen, welcher den Held seines Romans in einem indischen Tempel ein goldenes Bild Alexanders und ein schwarzes des Porus sehen lässt, zumal keineswegs deutlich von einer Gruppe die Rede ist.

verkehr auf antiken Wandgemälden, Abh. d. k. sächs. Ges. d. Wissenschaften V. 1868). Die Wandgemälde (Tab. I—III.) zeigen solche meist ziemlich kleine und der Farbe nach bronzene Reiterbilder als eine fast nothwendige Zier öffentlicher Plätze, oft mehrere in einer Reihe; in der Provinz Germania werden sie eben so gut in Uebung gewesen sein wie in den andern. Die Behandlung ist eine ausserordentlich gleichförmige. Die auf den von Jahn publicirten Gemälden vorkommenden 11 Beispiele, welche den Durchschnittstypus am besten repräsentiren, zeigen sämmtlich gemeinsam das bronzene Material, geringere Dimensionen, den nackten Reiter, das Pferd ohne Zügel und den einen Fuss erhoben. Alle diese Züge finden sich in der Aachener Statue vollständig wieder. Es ist mir darum das wahrscheinlichste, dass auch sie in die eben beschriebene, in Hunderten von Exemplaren vertretene Classe gehört.

Wenden wir uns nun zur zweiten, der schwarzen Figur, so zeigt sich als ihr für die Deutung entscheidendes Attribut die nola. Die etymologische Erklärung dieses Wortes giebt Walafrid in seinem liber de reb. Eccles. cap. 5.: Minora vero (vasa) quae et a sono Tintinnabula vocantur, Nolas appellant a Nola civitate Campaniae, ubi eadem vasa primo sunt commentata. Die bei weitem gebräuchlichste Bedeutung ist aber Glocke, und so ist das Wort unzweifelhaft in unserem Gedicht gemeint. Fraglich bleibt nur, ob der Verfasser eine eigentliche Glocke gesehn hat, oder ein anderes dem ähnliches jedenfalls musikalisches Instrument, für welches er nur keinen besseren Namen zu finden wusste. Die meiste Verwandschaft mit der Glocke hat wohl das Cymbalum, und in der That wird dieses Wort im Mittelalter synonym mit nola gebraucht. Setzen wir den letzteren Fall, so werden unsere Gedanken sofort in den bacchischen Kreis geführt, in dessen Darstellungen das cymbalum eine so häufige Anwendung findet. Unsere Statue könnte also ein cymbalirender Satyr gewesen sein, ein sehr beliebtes Motiv; die mangelnde Erwähnung der thierischen Abzeichen kann nicht befremden, da dieselben in der späteren Zeit auf leise Andeutungen, zuweilen bloss die etwas gespitzten Ohren, zusammenschrumpfen, so dass das ungeübte Auge Walafrids sie schwerlich bemerken könnte. Nehmen wir dagegen den ersten Fall, nämlich dass eine Glocke im engeren Sinn vorlag, so finden wir diese wiederum vorzugsweise als ein Characteristicum des bacchischen Cults und so vielfach dargestellt. (cf. Stephani, Compte rendu de la commission imp. arch. de St. Petersbourg 1865 p. 173—180 und 1868 p. 152). Damit stimmt vortrefflich die Nacktheit und die heftige Bewegung, welche Walafrid sogar als bachatus bezeichnet. Jetzt haben wir auch den Anknüpfungspunkt für die Deutung des agmen pedestre, in welchem

quidam tintinnum, quidam organa pulsant. Auch hierin bin ich geneigt, gestützt auf das Obige und wieder darauf zurückschliessend, eine bacchische Scene zu vermuthen. Zwei Umstände, die Mehrheit der Figuren und das geringe Indieaugenspringen derselben, wodurch Walafrids Aufmerksamkeit nur untergeordnet angezogen wird, machen ein Relief wahrscheinlich, sei es nun, dass es schon ursprünglich zur Basis der bacchischen Erzstatue gehörte, oder erst von fränkischen Werkleuten dort oder in der Nähe angeheftet war. Von welcher Andeutung wir auch ausgehen wollen, wir werden stets auf ein Motiv aus dem bacchischen Kreise geführt. — Zum Schluss betone ich nochmals, dass die gegebenen Deutungen durchaus keinen höheren Rang als den von blossen Vermuthungen beanspruchen wollen, wenn auch, glaube ich, von ziemlich wahrscheinlichen. Leicht könnte es eintreffen, dass künftig einmal der Fund irgend einer versteckten Notiz die Sache in ein helleres Licht stellt.

Es bleibt mir noch übrig mich mit meinen Vorgängern Bock und Grimm auseinanderzusetzen. Viel zu weit würde es führen, ihre sehr weitläufigen Ausführungen Schritt für Schritt zu begleiten, zumal da ich alles irgend erhebliche Material mitgetheilt habe und in Gemässheit dessen dem Leser die Entscheidung überlasse. Um jedoch die Stellung zu bezeichnen, welche meine Resultate zu denen meiner Vorgänger einnehmen, sei im Folgenden von den letzteren die Hauptsache resumirt. — Bock hält die Identität der Aachener Statue mit der Ravennater a priori für selbstverständlich und hält daran fest, dass beide Theoderich vorstellen. Das Ross hat eine angestrengte Stellung mit gestemmtem Vorderleib und zurückgeworfenem Kopf, die Hinterfüsse wahrscheinlich zum Sprunge eingezogen. Theodorich selbst ist in seiner Nationaltracht dargestellt, nakt mit einem Thierfell über den Rücken, welches auf der rechten Schulter von einer Spange (die nola) zusammengehalten ist, in der linken Hand einen Schild, in der rechten einen Speer. Die Züge des Königs denkt er sich „belebt durch den Ausdruck des begeisterten Muthes und der Herrscherwürde, nicht aber durch den des furchterregenden Zornes.“ Er ist dargestellt wie er über den Grenzfluss Isonzo sprengt (subterlabantur aquae) und seinen Speer auf den Boden Italiens schleudernd von diesem Lande besitzt nimmt. Dagegen ist Bock unsicher, wo er dem schwarzen Begleiter seinen Platz anweisen soll, am ehesten noch würde er an den Sockel passen. — Grimm lässt die Identität unserer Statue mit der Ravennater fallen, zweifelt aber nicht, dass sie dennoch eine echte Theoderichsstatue ist. Er nimmt eine Gruppencomposition an. Der Schwarze ist die conventionelle Nachahmung eines Flussgottes, wie er z. B. an Domitians Bildsäule vorkam, liegt dem Pferde halb unter halb

vor den Füssen, auf eine strömende Urne gestützt und die Leier spielend. Zur Leier kommt Grimm durch das bündige Verfahren, dass er nola kurzweg in rota d. i. eine fränkische Leier emendirt. Auch an zahlreichen anderen Stellen übt er Textconjecturen, welche alle willkürlich und meist nutzlos sind. Ein Beispiel führe ich an, weil es den trüglichen Schein der Gelehrsamkeit hat. Grimm findet in der im 7. Jahrhundert wohl in Burgund geschriebenen Chronik des Fredegar eine lange fabelhafte Erzählung von König Theoderich dem Macedonier, welcher vom Gothen unterschieden wird, wonach derselbe einen Avaren Xerxes besiegte und dadurch zu seinem treuen Diener machte. Ohne den Versuch eines Beweises nimmt Grimm Walafrids Bekanntschaft mit der Fredegarischen Chronik an. Aus diesen Prämissen concludirt er, dass Walafrid in der schwarzen Statue den Xerxes zu sehen meinte, und macht darauf hin eine Reihe von Conjecturen. Wie sehr ein solches Verfahren jeder Methodik Hohn spricht, brauche ich nicht auszuführen. Endlich hält Grimm einen wesentlichen Einfluss des Aachener Bildes (natürlich in der Gestalt wie er, Grimm, sie sich vorstellt) auf den Ursprung der deutschen Dietrichssage für wahrscheinlich, z. B. die Scene, wo Dietrich seinen Feind Wittich in die Mosel (oder das Meer) jagt, hätte ihre Veranlassung in dem unter dem Pferde liegenden Flussgott. — Ist das von Bock und Herman Grimm beliebte Verfahren Wissenschaft?

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

Della chiesa di S. Maria del Pontenovo detta della Spina e di alcuni uffici della Repubblica Pisana. Notizie inedite raccolte da **Leopoldo Tanfani.** Pisa 1871. 261 S. gr. 8.

Die vollständige Restauration des weltberühmten, auf dem Lungarno von Pisa am Aufgang der nach ihm benannten Brücke gleichsam festgeankerten Kirchleins der Madonna della Spina, welches mit seinen Pyramiden, Giebeln, Spitzthürmchen und Statuen sich auf dem Grunde des Abendhimmels so klar und scharf und mit wunderbarer Wirkung abzeichnet, hat den Anlass zur Herausgabe des glänzend ausgestatteten, in einer beschränkten Zahl Exemplare gedruckten Bandes geboten, in welchem der Director der pisaner Archive alle auf die Geschichte des Oratoriums bezüglichen in diesen Archiven befindlichen Urkunden, 62 an der Zahl, grösstentheils Magistratsbeschlüsse, Contracte und Rechnungen oder Quittungen, gesammelt und mit einer historischen Uebersicht der Ergebnisse begleitet hat. Leider geben diese archivalischen Forschungen nicht den geringsten Aufschluss über das, was man vor allem zu wissen wünscht, über den oder die Meister, von welchem oder von welchen der Bau herrührt. Der Ursprung des Kirchleins ist und bleibt ungewiss. Schon Morrona bemerkte, dass dasselbe aus zwei verschiedenen Epochen stammt. Die Tradition hat dasselbe dem Niccola Pisano oder seinem Sohne Giovanni zugetheilt; mit welchem Recht, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls waren Beide nicht mehr am Leben, als das Oratorium seine gegenwärtige Gestalt erhielt, was gemäss einer von der Executivbehörde der Anzianen gutgeheissenen Deliberation vom 27. Sept. 1323 geschah. Diese Deliberation ist das älteste auf die Madonna della Spina bezügliche Document. Nicht blos die Worte desselben sagen uns jedoch dass es

sich hier um einen vergrössernden Umbau handelt: der Anblick des Kirchleins macht es klar, dass dasselbe ursprünglich dem 13. Jahrhundert angehört, der Zeit in welcher die italienische Gothik sich in ihrer bewussten Eigenthümlichkeit entwickelte, während die Ueberfüllung mit Ornamenten, mit der Einfachheit der Grundformen contrastirend, auf die spätere in Spielerei übergehende Epoche hinweist.

Die alte Sitte, am Aufgange oder in der Mitte der Brücken Oratorien zu bauen, lebte auch in Pisa, wo das älteste Statut, das der Consuln, diesen Magistrat zur Heilighaltung der Brücken mit Eidschwur verpflichtete. Von den vier pisanischen Arnobrücken waren drei mit Oratorien versehn, sämmtlich der Madonna geweiht. Zuerst der Pontevecchio, heute gewöhnlich Ponte di mezzo genannt, bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts die einzige Verbindung zwischen der das rechte Ufer einnehmenden und ummauerten Stadt und der Vorstadt. Dann Ponte della Spina und Ponte della Degazia del mare, beide Pontenovo genannt, ein Name, den noch eine vierte, ältere, Brücke trug, der um 1182 gebaute eigentliche Pontenovo, während Ponte della Spina 1262, Ponte del mare erst um 1328 begonnen wurde. Diese gleiche Benennung hat selbst in gerichtlichen Fällen manche Verwirrung veranlasst. Die Erweiterung des Oratoriums, welches dem Ponte della Spina seinen gewöhnlichen Namen gab, begann im J. 1325. Wer der Architekt war, ist auch in diesem Falle unbekannt. Die Kosten des Baues trug die Gemeinde, die auch das Patronatsrecht behielt; das neben dem Wappen derselben, dem Kreuz, befindliche Wappen der berühmten Familie der Galandi deutet wahrscheinlich auf die einst benachbarte Halle dieses Geschlechts. Dass die Bürgerschaft die Kapelle sehr in Ehren hielt, zeigen die zahlreichen derselben gemachten Geschenke und Vermächtnisse, darunter ansehnlicher Grundbesitz mit Weinbergen am See von Castiglione della Pescaja in der Maremma, dessen Verkauf im J. 1331 gestattet ward, weil die Verwerthung der Producte zu viele Schwierigkeiten verursachte. Noch im J. 1568 (1569) wurde dem Kirchlein von einem Operaio — Verwalter — ansehnliches Grundeigenthum vermacht, und dasselbe war im Besitz des Juspatronats mehrer Kirchen wie des Pilgerspitals zu St. Jacob und Anna. Die Gemeinde ernannte den Operaio, der, wie auch sonst in solchen Fällen, dem Laienstande angehörte. Der Name Sta Maria di Pontenovo blieb bis zum 15. Jahrhundert, obgleich jener von Sta Maria della Spina schon seit einem Jahrhundert gebräuchlicher war. Dieser Name schrieb sich von einem Fragment der Dornenkrone her, welches Betto di Mone de Longhi der Kapelle schenkte, nachdem es längere Zeit hindurch einen aus der Levante heimgekehrten pisanischen Kaufmann an seine Familie

gelangt war. Die Erlaubniss, auch an Sonn- und Festtagen Messe zu haben und die Gläubigen durch Glockengeläute zu berufen, wurde dem Kirchlein schon 1325 durch den Erzbischof Simon Saltarelli gewährt.

Die häufigen Ueberschwemmungen, welche Pisa heimsuchten und noch in den allerjüngsten Tagen um eine seiner Brücken gebracht haben, machten zu allen Zeiten administrative Maassregeln nöthig, welche jedoch nicht zu hindern vermochten, dass bei hohem Wasserstande die Madonna della Spina arge Beschädigungen erlitt, nicht blos an den Fundamenten infolge der beständigen Feuchtigkeit, sondern auch im Innern. Dazu trat die Verwitterung des Marmors. Vom J. 1453 an waren fortwährende Restaurationsarbeiten nöthig. In gedachtem Jahre drohte das Kirchlein auf der Strassenseite einzustürzen, sodass die Gemeinde sich seiner annahm, trotz des Elends, in welches sie seit dem Verlust der Unabhängigkeit zu Anfang des Jahrhunderts versunken war. Neue Fundamente wurden gelegt, die ganze Flussseite verstärkt. Durch die im J. 1572 erfolgte Erhöhung des Quai bekam die Kapelle ein niedrigeres Niveau, und man musste für Abfluss des Regenwassers durch einen Canal sorgen. Die fortwährenden Ausbesserungen an dem Bleidache liessen im J. 1750 die Ersetzung desselben durch Ziegel rathsam erscheinen. In den J. 1580—87 wurde eine durchgreifende Restauration der Sculpturen der Aussenseite vorgenommen, durch die Bildhauer und Steinmetzen Bernardino (Sohn des Stagio Stagi?) von Pietrasanta, Salvestro dessen Bruder, Bartolommeo di Pasquino von Carrara, Giovanni di Paola da Celli, Giovanni Sohn (?) des Francesco Ferrucci von Fiesole, und andere von den Ferrucci. Es war die Zeit dieser Legion von Bildhauern grossentheils dritten Rangs, welche in Toscana unter den Medici, von Grossherzog Cosmus I. an, vollauf Arbeit fanden und Kirchen, Paläste, Gärten mit Sculpturen gefüllt, zertrümmerte Antiken wieder ganz gemacht haben. In den J. 1606—25 erfolgte die Restauration der Tabernakel, Figuren, Ornamente, Thüren durch Gino di Stoldo Lorenzi von Settignano unter Leitung des Architekten Cosimo Pagliani.

Die ältesten und künstlerisch bedeutendsten Werke im Innern, Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, Madonna, Johannes und Petrus in ganzer Figur, werden von Vasari dem Nino d' Andrea zugetheilt, der, nach einem von Fr. Bonaini in seiner Schrift über Francesco Traini, Pisa 1846, gedruckten Document vom J. 1359 nicht aus Pisa selbst sondern von Pontedera war (Nino del già maestro Andrea da Pontedera), wenn man nicht etwa annehmen will, dass nur der Vater aus letztgedachtem Orte stammte, der Sohn jedoch der Stadt angehörte, nach der man ihn gewöhnlich benannt. Ebensowenig wie über die Baumeister,

findet sich über den, oder möglicherweise die Urheber dieser Arbeiten in den Urkunden Auskunft. Im J. 1521 wurden die drei letzteren Figuren auf dem von Girolamo da Carrara gearbeiteten Marmoraltar aufgestellt, zwei Jahre später die Halbfigur der Madonna auf einem kleinern Altar zwischen den beiden Thüren der Façade, von Gio. Batista del Cervelliera, dem Architekten und geschickten Holzschnittkünstler, von dem die schönen Chorstühle im Dom herrühren. Neben dem Hauptaltar stehn die Statuen der Madonna und des Engels, gewöhnlich dem Francesco Mosca genannt Moschino zugeschrieben, aber von Stoldo Lorenzi von Settignano (Vasari Lemonnier XIII. 197). Die Fussgestelle derselben gehören jedoch zu dem um das J. 1462 von Andrea da Firenze, wahrscheinlich der aus Fiesole gebürtige Andrea Ferrucci, ausgeführten, mit Reliefs der theologischen und Cardinal-Tugenden geschmückten Chor. Ein kleines antikisirendes Marmor-Tabernakel von Stagio Stagio von Pietrasanta, zum Aufbewahren der Reliquie der Dornenkrone bestimmt, ist um 1534 entstanden.

Während wir über die vor uns befindlichen Arbeiten der Architektur und Sculptur, gerade da wo sie am meisten noththäten, keine urkundlichen Nachrichten finden, begegnen wir solchen in Bezug auf ein wichtiges Werk der Malerei, von welchem seit 1686 jede Spur verloren scheint. Es handelt sich um ein in den J. 1483—85 von Benozzo Gozzoli ausgeführtes Tabernakel der Madonna, für welches ihm am 27. Januar 1486 der Rest der Summe von 32 Goldgulden gezahlt wurde. Für einen der Altäre malte Soddoma im J. 1542 das Bild der Madonna mit Heiligen, gegenwärtig in der pisaner Akademie, zum Preise von 33 Goldgulden. Unter den vielen spätern Malern, meist Pisanern, sind die bedeutendsten Baccio di Gio. Bat. Lomi und Francesco Traballesi, die sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen gewissen Namen machten. Die ältesten Nachrichten von farbigen Fensterscheiben reichen bis zum J. 1640 zurück, ohne dass der Künstler genannt wäre. Die Jesuaten (Orden des sel. Giovanni Colombini von Siena), welche sich vorzugsweise mit dieser Kunstindustrie beschäftigten, waren in Pisa seit dem J. 1374 anwesend, aber man findet sie in der Spina erst von 1525 an thätig, eine Thätigkeit, die bis 1618 währte.

Die bedeutenden Kosten, so der Anschaffungen für die Madonna della Spina wie der fortwährenden Reparaturen, die mehr Geld als die Anschaffungen in Anspruch nahmen, wurden aus den Einkünften des Kirchleins bestritten, bis man dieselben zu Anfang des 17. Jahrhunderts theilweise zu Gunsten des Findelhauses zu verwenden begann. Die Streitigkeiten zwischen dem Operaio und der Hospizverwaltung nahmen ungeachtet

wiederholter Vergleichsversuche kein Ende, und im J. 1619 beschied der grossherzogliche Staatsrath: es sei nöthiger die armen Kinder nicht Hungers sterben zu lassen, als an Mauern und Orgeln zu bauen. Das Ende vom Liede war, dass im J. 1683 die Aufsicht über die Spina an die Hospizverwaltung überging, buchstäblich der Bock zum Gärtner bestellt wurde. Begreiflicherweise geschah nichts mehr für das Kirchlein, und man darf von Glück sagen, wenn dasselbe in der, in manchen Beziehungen fördernden, für Kunst und Monumente jedoch unendlich traurigen Zeit, die auf das Aussterben der Medici folgt, nicht als unnützes Möbel auf den Abbruch verkauft ward. Allmälig gelangte es dann in den Zustand des Verfalls, welcher im J. 1868 die Provinzialcommission für Erhaltung der öffentlichen Denkmale zum Einschreiten bewog, worauf 1871 ein Comité für die Restauration und für das Einsammeln von Geldmitteln bestellt wurde. Diese Restauration, unter Leitung des Architekten Vincenzo Micheli, ist ein Wiederaufbau unter Benutzung des Nutzbaren. Glücklicherweise hat man in Toscana in Arbeiten dieser Art eine grosse Fertigkeit gewonnen, wovon Florenz, Siena, Arezzo u. s. w. Zeugniss ablegen.

Die Schrift des Cav. Tanfani stellt alles Urkundliche über das Kirchlein mit grossem Fleisse zusammen. Manches hat für die Kunstgeschichte geringen oder keinen Werth, aber man wird einer Monographie die Vollständigkeit nicht verargen. Von den Aufschlüssen, welche der erste Abschnitt über pisanische Topographie und Verwaltung, namentlich über das Brückenwesen in Stadt und Landschaft, in reichem Maasse giebt, ist hier nicht der Ort zu reden.

Florenz, Juni 1872. **A. v. Reumont.**

Nachtrag

zu **Retbergs** Verzeichnisse von Dürers Kupferstichen und Holzschnitten. (München 1871. Th. Ackermann).

Die bereits öfter von mir öffentlich ausgesprochene Anfrage betreffend Dürers Holzschnitt-Wappen mit den 3 Löwenköpfen, Nr. 238 meines kritischen Verzeichnisses, bin ich jetzt im Stande selber zu beantworten. Jenes Wappen nemlich

— weiss, mit einem schwarzen Balken zwischen 2. 1. schwarzen Löwenhäuptern, gekrönt —

finde ich in der ersten Ausgabe von Sibmachers Wappenbuche, Th. 2, Seite 127 als dasjenige der Eschpach im Elsass bestimmt. Zwar die Helmzier ist daselbst anstatt eines (wie bei Dürer) gekrönten wachenden Löwen, ein dsgl. (ungekrönter) Eber, was aber bei dem häufigen Wechsel der Helmzierden kaum von wesentlichem Belang sein dürfte. Uebrigens möchte ich hiermit eine Anregung gegeben haben, über die Eschpach und Dürers Beziehungen zu denselben weiter nachzuforschen.

München 20. Novbr. 71. **R. v. Retberg.**

Berichtigungen

zu dem Aufsatz „Urkunden zur Geschichte des Doms von Siena." S. 66. d. Jahrg.

Seite	72	Zeile	10	von	unten	steht	Calesso lies Caleffo
„	„	„	5	„	„	und im Folgenden steht	cerci lies cerei
„	73	„	12	von	oben	nach	talis est fehlt der Punkt.
„	75	„	16	„	„	steht	adcipiendum lies ad cipiendum
„	„	„	20	„	„	„	Generalem lies generalem
„	76	„	1	„	„	„	vocator lies vocatur
„	78	„	17	„	„	„	. Qui lies , qui
„	„	„	19	„	„	„	providenti lies providendi
„	„	„	3	von	unten	„	pena; lies pena.
„	79	„	17	von	oben	nach	eminenti kein ;
„	„	„	7	von	unten	steht	Capo magister lies Capomagister.

Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden.

Von Dr. **A. von Zahn.**

II.

Das überwiegende Interesse des „Madonnen-Streites“ trug wesentlich die Schuld daran, dass von den Besuchern der Ausstellung für die historische Kritik der übrigen zahlreichen Kunstwerke derselben verhältnissmässig so wenig geleistet worden ist. So sehr ich mich selbst bemühte, mir bei diesem Anlass einige Kenntniss von Holbein's Kunstweise anzueignen, so muss ich doch bekennen, dass diess nur für die Zeit seiner Meisterschaft gelingen wollte; für die Jugendarbeiten und für die Zeichnungen, wie für die Werke des Vater Holbein vermag ich nur diejenigen fremden Urtheile zu referiren, welche mir auf deutlichen Vorstellungen von ihrer Eigenthümlichkeit zu beruhen schienen und fragweise einige eigene Anmerkungen daran zu knüpfen. Die Besprechung beschränkt sich auf die ausgestellten Original-Arbeiten; nur hier und da wird es nöthig sein, eins der nur in Photographie vorhandenen Werke zu erwähnen.

Anstatt der Ordnung des Catalogs zu folgen, welcher, um ganz unpartheiisch zu sein, die Kunstwerke unter den von den Besitzern angegebenen Namen in alphabetischer Ordnung der Orte, wo dieselben sich befinden, verzeichnen musste, gebe ich die Reihenfolge nach den nachstehenden Gruppen.

1. Hans Holbein der Aeltere.

Nachdem kurz vor der Eröffnung der Ausstellung die Entdeckung von der Fälschung der Augsburger Inschrift eine Reihe von bis dahin bestehenden Vorurtheilen beseitigt hatte, konnte zu den beglaubigten Werken Holbeins des Aelteren mit allseitiger Uebereinstimmung eine Anzahl bisher dem Jüngern zugeschriebener Werke, namentlich die Silberstift-Bildnisse hinzugefügt werden, und man hatte nur zu beklagen, dass

die Abwesenheit der Augsburger und Münchener Bilder nicht gestattete, die jetzt beinahe unzweifelhaft gewordene Urheberschaft des ältern Holbein für dieselben mittelst eingehender vergleichender Betrachtung zu constatiren.

Von den bezeichneten Werken H. d. Ae. enthielt die Ausstellung Folgendes.

Nr. 279. 80. Die Altarflügel von Prag.*)

Die grosse Meisterschaft dieser keck und sicher ausgeführten Arbeiten, die, soweit die Farbe nicht abgefallen, zugleich in vorzüglicher Erhaltung die Temperatechnik des Meisters erkennen lassen, ward constatirt; die Vermuthung, dass der kleine Knabe beim h. Augustinus ein Bildniss des Hans Holbein sei (Lützow, Lit. Nr. 18. S. 352) hat viel Wahrscheinliches; es würde damit das Datum der Arbeit und zugleich die erste Anwendung von Renaissance-Ornamentik bei Holbein (vielleicht in Deutschland überhaupt?) für das Jahr 1500—1501 anzunehmen sein. — Die unerklärte legendarische Darstellung hat auch während und nach der Ausstellung keine Ausleger gefunden.

Nr. 5. Die Kreuztragung, bei Hr. Reg.-R. Ahorner in Augsburg.

Nr. 196. 97. Zwei Flügel des Altarwerkes von Donaueschingen.

Beide Tafeln scheinen unter der Restauration etwas gelitten zu haben.

Mit Grund und ohne Widerspruch wurden ihm weiter zugeschrieben (vergl. Crowe Lit. Nr. 13. S. 426, Lützow Nr. 18 S. 351, Woltmann Nr. 11. II) die beiden als „Holbein der Jüngere“ eingesandten Bilder:

Nr. 212. Madonna mit dem Maiglöckchen, bei Pfarrer Schmitter-Hug in St. Gallen.

Nr. 328. Männliches Bildniss, bei Graf Lanckoronski in Wien.

Die Nebeneinanderstellung dieser beiden Bilder erwies, dass dieselben ursprünglich ein Diptychon gebildet haben; die jetzt etwas verschiedene Grösse erklärte sich durch die Vergrösserung der Madonna, die ganz abweichende Färbung der letztern aber durch die Restauration Eigners, welcher in der gewissenlosesten Weise nicht nur das ganze Bild mit seinen braunen Tönen übergangen, sondern den Kopf der Madonna und des Kindes vollständig neu gemalt hat. Durch diese Wahrnehmungen erledigen sich sowohl die früheren Zweifel Crowe's und Herman Grimm's an der Aechtheit der Inschrift (deren Buchstaben vollkommen mit denen des Lanckoronski-Bildnisses übereinstimmen) als auch die aus dem Colorit

*) Die Gallerie der patriotischen Kunstfreunde in Prag ist im Juni d. J. aus dem Graf-Sternberg'schen Palais auf dem Hradschin in das Trautmannsdorff'sche Palais, Altstadt, Brenntengasse, übertragen worden.

und der Färbung der Madonna gezogenen Schlüsse, welche u. A. noch L. Pietsch (Lit. Nr. 5. IV.) veranlassen, die Madonna für unächt zu halten. (Seine gleichzeitig ausgesprochene Ansicht von der Uebereinstimmung des Lanckoronski-Bildnisses mit den sogenannten „Aeltern Holbein's“ in Windsor, Nr. 221, ist sonst von keinem Beobachter getheilt worden).

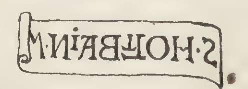
Eigenthümlich ist es, dass die Persönlichkeit des Dargestellten noch nicht hat erörtert werden können. Ausser den beiden Copien in der Ambraser Sammlung (vergl. Woltm. I. 155) befindet sich auch eine alte, etwas befangen aber sorgfältig gemachte, originalgrosse Zeichnung in schwarzer und rother Kreide nach demselben Brustbild (in Viereck, ohne Architektur) in dem Vorrath der Handzeichnungen der k. Kupferstich-sammlung zu Dresden, wo ich dieselbe kürzlich aufgefunden habe, leider ohne weitere Bezeichnung als „nach Holbein“ auf der Rückseite.

Das in einer recht guten Copie ausgestellte (Nr. 7) Epitaph des Bürgermeister Ulrich Schwarz ward ebenfalls ohne Widerspruch dem Werke des Vater Holbein zugezählt.

Die Gruppe der zweifelhaften Werke anlangend, ist

Nr. 270. Madonna mit Engeln, aus der k. Gemäldesammlung auf der Burg zu Nürnberg*),

zwischen *Sigmund H.* und H. dem Aelteren streitig geblieben. Leider war es nicht möglich, das diesem so verwandte Bildchen der Moritzkapelle zu Nürnberg mit der Bezeichnung HANS HOLBON 149 ·· zur Holbein-Ausstellung zu erhalten, und so blieben denn die Urtheile über diese beiden Werke bei der ungelösten Frage stehen: ob das |S. HOLBAIN der



Signatur von Nr. 270 wirklich „Sigmund“ oder das Schluss-S von HANS bedeute. His (Jahrb. IV. 214) hatte das Erstere angenommen und für möglich gehalten, dass Sigmund das Bild der Moritzcapelle unter der Firma von Hans gemalt hätte. Für Sigmund's Urheberschaft erklären sich ausserdem Woltmann, Nr. 11. II.; Lützow, Nr. 18. S. 351 (in der Werkstatt des älteren Bruders); Ambros Nr. 8; für Hans d. Ä. erklärt sich Crowe, Nr. 13. S. 425, und man wird nach Allem zugestehen müssen, dass die auf dem einzigen S stehende Vermuthung für eine selbständige künstlerische Thätigkeit Sigmund's durch klar erkennbare Eigenthümlichkeiten seiner Kunstweise nicht unterstützt wird. —

---

*) Mit der gefälschten Inschrift auf der Rückseite; s. Jahrb. IV. 246.

Für

Nr. 8. Bildniss des Anton Rehm, (auf der Ausstellung angekauft von Herrn Cook, Visconde de Montserrat in Richmond)

fehlte die Vergleichung mit dem Exemplar von St. Gallen; das Bild zeigte starke Eignersche Restauration, bot aber an sich keinen Grund zum Zweifel.

Nr. 189. Die Kreuztragung, a. d. Grossh. Kunsthalle zu Carlsruhe, von Woltmann (Jahrb. IV. 81) zuerst als ein Werk Holbeins d. Ä. bezeichnet, ist in den Ausstellungsberichten nicht erwähnt worden; ich halte dasselbe für die Arbeit eines weit schwächeren Meisters. Ob die Signatur $\frac{H}{15}\ \frac{H}{15}$ einer Terpentinprobe widerstehen würde, scheint mir zweifelhaft. Gegen Holbein den Aeltern spricht das „Wulstige" in der Formengebung, da seine Eigenthümlichkeit gerade zu einer straffen Behandlung der Linien und Flächen hinneigt.

Die Handzeichnungen anlangend können die bekannten und auf der Ausstellung viel bewunderten Silberstift-Bildnisse:

Nr. 114-81 Berlin, 198 Donaueschingen, 284 Sigmaringen, 290-92 Weimar, (zu denen die nicht ausgestellten Blätter in Bamberg und Kopenhagen gehören), nunmehr sämmtlich als Werke H. des Aelteren angenommen werden. Vergl. Woltmann Nr. 11. II. (Pietsch Nr. 5, IV. spricht sich allein noch für die Urheberschaft H. d. Jüngern aus).

Auf der Rückseite eines der Berliner Bildnisse des Hans Schwartz befindet sich eine interessante ganz flüchtige Skizze nach einem antiken oder antikisirten Relief, den „Sturz des Phaeton" darstellend; der nackte Phaeton, kopfabwärts von vorn gesehen, erinnert etwas an den Kapaneus der Villa Albani.

Das Blatt aus der Sammlung Malcolm (ehemals Robinson) in London

Nr. 260. Profil-Bildniss des Sigmund Holbein,

mit der Inschrift: 1512 Sigmund holbains maler Hanns | pruder des alten, übereinstimmend mit demselben Profilbildniss der Berliner Sammlung schien mir von sehr zweifelhafter Aechtheit; das Verhältniss zu dem Stich bei Sandrart wird einer nochmaligen Untersuchung bedürfen.

Die schöne Zeichnung des Leipziger Städt. Museums

Nr. 224. Heilige auf Wolken, (Pendant in Frankfurt a/M.)

welche Ambros (Lit. Nr. 8.) für eine Arbeit im Stil M. Schongauers erklärt, halte ich nach wiederholter Prüfung entschieden für eine ächte Arbeit, deren Kopftypen vollkommen mit den Augsburger Katharinenkloster-Bildern übereinstimmen, während allerdings die Technik, Feder und getuschte Schatten von zartester Durchbildung, wohl nirgends wieder so vollendet auftritt.

Die beiden Zeichnungen der Albertina

Nr. 314 und 15. Christus und Maria

stimmen mit den beglaubigten Werken Holbeins nicht überein. — Wie es sich mit den beiden *Ambrosius H.* derselben Sammlung

Nr. 318 und 19. Skizze zu dem Knabenbildniss in Basel und Büste eines Bischofs, (letztere bez. 1515 BH)

verhält, ist während der Ausstellung nicht erörtert worden.

2. Hans Holbein der Jüngere. Gemälde der früheren Zeit.

Diese ausserordentlich schwach vertretene Gruppe, besteht aus folgenden Werken.

Nr. 416 a. Tischplatte mit dem Sanct Niemand.

Ueber dieses unmittelbar vor Eröffnung der Ausstellung aufgefundene Werk bringen die Jahrbücher nächstens einen ausführlichen Aufsatz des Entdeckers, Prof. S. Vögelin in Zürich; nach brieflicher Mittheilung desselben steht auch die Herausgabe einer Abbildung bevor. — Der ruinirte Zustand dieses interessanten, beglaubigten Werkes, das für die Jugendarbeiten Holbeins einen charakteristischen Anhaltepunkt gewährt, ist sehr zu beklagen, jedoch hat der Vorstand der züricher Stadtbibliothek mit Recht von einer Restauration abzusehen beschlossen.

Nr. 190 und 91. Die hh. Ursula und Georg; Grossh. Kunsthalle zu Carlsruhe.

Woltmann (Lit. Nr. 11. II.): „ächt und vortrefflich". Es ist mir nicht möglich gewesen, über die Ausführung und die etwas verdächtig aussehende Bezeichung mir ein bestimmtes Urtheil zu bilden. Die Ausdehnung der Restauration, von Eigner's Schüler, von Huber, vermochte ich nicht zu constatiren, und muss mich begnügen, das Fragezeichen neben diese Bilder gestellt zu haben.

Nr. 194. Bildniss eines rothgekleideten jungen Mannes; Grossh. Gemäldegallerie zu Darmstadt,

ist nur von Pietsch (Nr. 5. III.) als ächt erwähnt worden und wird vorläufig noch zu denjenigen Werken zu zählen sein, welche in Ermangelung einer Bezeichnung nicht mit voller Sicherheit dem Hans zugeschrieben werden können, sondern möglicherweise dem *Ambrosius* angehören.

Der Letztere ist nämlich, um diess hier einzuschalten, höchstwahrscheinlich der Urheber des „Bildnisses eines jungen Mannes" in der K. Eremitage zu St. Petersburg (Nr. 466., Woltm. II. 469), da die dargestellte Persönlichkeit, worauf mich Hr. His in Basel aufmerksam machte, und wie ich aus der Vergleichung mit einer mir durch denselben ge-

fälligst übersandten Photographie ersehen habe, dieselbe ist, wie auf der Zeichnung des Ambrosius in Basel, Cat. Nr. 89, bez. AH 15. 17. (Woltm. I. S. 189. II. 442), welche den Kopf etwas mehr nach rechts gewendet zeigt. Ambrosius ist dann aber auch wahrscheinlich Urheber des „Bildnisses des Maler Herbster“ bei Mr. Baring in London, vom Jahre 1516, das dem Petersburger Bild sehr nahe steht, nur im Ganzen etwas schülerhafter erscheint.

Das Letztere zeigt den Dargestellten, dessen Hut-Monogramm aus G und F (nicht E) zusammengesetzt ist, vor einer Renaissance-Architektur, deren stark verkürztes Cassetten-Gewölbe an das Bildniss der Frau Meyer von 1516 erinnert, während die perspectivisch gezeichnete Schrifttafel zur Rechten des Kopfes, mit der Inschrift

ETATIS SVE
· XX ·
M. D. XVIII

ähnlich wie bei Amerbach angebracht ist. Die Zeichnung des Kopfes ist fest und individuell, die Schatten bräunlich transparent; die den Schwertgriff haltende rechte Hand wird ebenso von der gemalten Brüstung durchschnitten, wie die Linke des Bürgermeister Meyer. Im Zwickelfeld neben dem Tonnen-Gewölbe befinden sich in Arabesken auswachsende kämpfende Phantasiegestalten mit den eigenthümlich „geschweiften“ Umrissen der Holbeinschen Ornamentik; die im Hintergrund sichtbare Architektur (braungelb mit schwarzen Schatten und neapelgelben Lichtstreifen) zeigt einen zinnengekrönten Palast in den Formen der oberitalienischen Frührenaissance. Ein Monogramm des Künstlers findet sich nicht. Die Verwandtschaft zwischen diesem Bilde und dem Herbster und beider Verhältniss zum Darmstädter wird hoffentlich bald durch Vergleichung von Original-Photographien festgestellt werden können.

Nr. 205. Der Tod der Virginia; Dresden,
ist Gegenstand einer Publication von J. Hübner (Illustr. Zeitung 1871. Nr. 1484) geworden, in welcher die Ansicht Woltmann's (Lit. Nr. 11. II.) das Bild sei auf Grund des Monogramms HB dem *Hans Bock* in Basel zuzuschreiben, dahin widerlegt wurde, dass das Monogramm sich als eine spätere Fälschung erwiesen hat, was ich gegen Woltmann's Zweifel (Kunstchronik VII. S. 208) bestätigen konnte (a. a. O. S. 271). Ich kann hier nur wiederholen, dass ich dieses Bild für die Ausführung einer ächt Holbein'schen Zeichnung von anderer Hand halte, dem ein Händler das früher für Holbein's Monogramm gehaltene Zeichen aufgemalt hat. —

Ob, abgesehen von dem Monogramm, aus Uebereinstimmung der Kunstweise an Hans Bock zu denken sei, vermag ich nicht zu beurtheilen.

Nr. 329 a. b. Zwei kleine Medaillon-Bildnisse; bei Frau Bischoff von Altenstern, Wien,

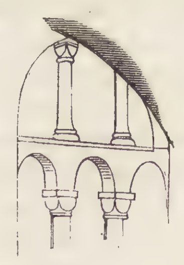
von denen eines eine Wiederholung des sogenannten Selbstbildnisses Holbeins in der ehemaligen Gallerie Gsell (Nr. 208) ist, erwiesen sich als ganz schwache Copien. —

Das Gsell'sche Bild, in der Auction für 830 fl. verkauft, ist keinesfalls ein Selbstporträt des Künstlers, erschien mir jedoch als eine, fast gänzlich ruinirte ächte Arbeit, an welcher nur ein Stückchen der Halskrause unberührt war.*)

Gemälde nach 1526.

Wenn die Gemälde der vorigen Gruppe meist Gegenstände der Discussion waren, so bildeten die nachstehenden vierzehn eine von allen ernsthaft prüfenden Forschern in voller Uebereinstimmung festgehaltene Phalanx unzweifelhafter Zeugnisse für die unverkennbare reife Kunstweise des grossen Meisters. Unvergesslich wird allen Besuchern der Holbein-Ausstellung der Genuss bleiben, den Gisse neben dem Morett, den Norfolk neben dem Guildford bewundern und die unerschöpfliche Anziehungskraft aller dieser ursprünglichen Schöpfungen in immer erneuter

*) Zu den Baseler Passions-Gemälden, deren vorzügliche Reproductionen in Braun's Photographien die lebhafteste Anerkennung fanden, bemerke ich bei diesem Anlass, dass Prof. Friedrich Adler's Schrift zur Winckelmannsfeier 1871: „Das Pantheon zu Rom", in welcher das antike Motiv stützender Zwischensäulen im Halbkreisbogen eingehend besprochen wird, mich zu einer Anfrage an den Hrn. Verf. nach dem Vorbild des eigenthümlichen architektonischen Motivs auf der Geisselung



veranlasste. Wie ich aus der mir gütigst zur Einsicht mitgetheilten Zeichnung ersah, ist es die Kirche zu Otmarsheim im Elsass, wo Holbein das (auch im Münster zu Aachen, der Abteikirche zu Essen und St. Maria im Capitol zu Cöln vorkommende) Motiv gesehen und nachgebildet hat.

Betrachtung erfahren zu können. Im Verein mit den herrlichen Windsor-Zeichnungen gaben diese ächten Gemälde einen so mächtigen Eindruck von der Bedeutung Holbeins als Bildnissmaler, dass in der That diese Seite seines Wirkens seine Erfindungsgabe als Componist, die wenn auch nicht in den Originalen doch in der langen Reihe der Braun'schen Photographien nach sämmtlichen Basler Zeichnungen zu bewundern war, in den Schatten stellte. Ja, vor diesen Bildnissen durfte man uneingeschränkt sich dem Eindruck hingeben, dass hier eine der grössten künstlerischen Begabungen, welche je die Hand eines Malers geleitet, durch die schlichte Wiedergabe des individuellen natürlichen Vorbildes Werke von unvergänglichem Werth geschaffen hat.

Es wäre interessant gewesen, vor diesen Bildern mit einem Vertreter der theoretischen Kunstwissenschaft die Berechtigung des Ausspruches zu prüfen, dass diese Bilder jenen „grossen historischen Stil“ besitzen sollen, welcher nach den Anschauungen der modernen Aesthetik das höhere Kunstwerk gleichsam legitimirt (vergl. Vischer, III. 677. 708. Carriere II. 277. Woltmann II. 276). — Welches sind denn eigentlich die künstlerischen Eigenthümlichkeiten, die nun gerade an diesen Bildern das „geschichtlich Bedeutsame“ offenbaren sollen, wodurch sie für uns sich „zu Geschichtsbildern ausgewachsen“ haben? Läge wirklich Holbeins künstlerische Kraft wesentlich darin, dass er diese Gestalten mit dem „Mark des historischen Geistes getränkt“? Könnte wirklich der künstlerische Werth des Morrett wachsen, wenn man in seinem Bildniss einen berühmten Zeitgenossen erblickte, statt des unbekannten Goldschmidts?

Ich habe bei der immer wachsenden Bewunderung vor diesen Werken für ihre eigenthümliche Anziehungskraft keine andere Erklärung zu finden vermocht, als dass uns in diesen Bildern das Leben selbst in seiner unmittelbaren Erscheinung an den einzelnen Individuen dargestellt wird und zwar mit einer Auffassung der geistig belebten organischen, wie der nur stofflich reizenden unorganischen Formen (Costum und Beiwerk), bei welcher die Zeichnung des Meisters uns die Dinge selbst in der feinsten, lebenswahrsten Nachbildung ihres plastischen Gefüges, seine Färbung das klare, von einem lichtvollen Schmelz überhauchte Spiegelbild der Wirklichkeit darbietet. Die „vollendete Geschmacksbildung im Sinne der Renaissance“ (Woltmann a. a. O.) wird man m. E. in diesen Bildnissen zwar nicht vermissen, aber auch nicht nachweisen können; die Anordnung und Linienführung ist so überaus schlicht, die Unbefangenheit in dem Anbringen des Nebenwerkes erinnert so wenig an Composition, dass ich an den Werken der reifen Zeit eher die Abwesenheit der unter dem Eindruck der Oberitaliener in die Jugendwerke gekommenen Renaissance-

Architekturen, verkürzten Schrifttafeln u. s. w. bezeichnend finde. Allerdings sind die Proportionen im Sinne der modernen Anschauung von harmonischer menschlicher Körperbildung, die Stellung der Körper und die Faltenzüge in ruhigen und vollen Formen angeordnet; das Alles aber erscheint so überaus natürlich, ist von den Studienzeichnungen so unmittelbar in die Bilder übertragen, dass ich das Compositionsprincip der Renaissance nur wie im Hintergrund dieser schlichten Naturauffassung, wie ein unbewusst waltendes Gefühl des Künstlers wahrnehmen kann, — abgesehen davon, dass wir keineswegs wissen, ob er die gothisch-orientalischen Ecken und Flächen des überreich ornamentirten weiblichen englischen Modecostums gern oder ungern wiedergegeben hat.

Auch dass wir seine Menschen „in den Momenten zu sehen glauben, in welchen sie ihre Persönlichkeit am vollsten einsetzten, ihre entscheidenden Entschlüsse fassten, ihre grossen Thaten vollbrachten“ kann ich bei aller Werthschätzung, den diese Ideen-Association für den in solcher Richtung besonders empfänglichen Beschauer mit sich bringen mag, keineswegs als eine Eigenthümlichkeit der Holbein'schen Auffassung anerkennen. Da der Künstler mit den sichtbaren, und nur mit den sichtbaren Erscheinungsformen des Lebens zu thun hat, kann ein solches Lob sich nur auf die Hervorhebung geistiger Regungen in der dargestellten Persönlichkeit beziehen: sähen wir den Staatsmann im „abgelauschten“ Ausdruck thatkräftiger Entschliessung, den Gelehrten je nach der Richtung seines Wesens eindringend beobachtend oder genial gedankenvoll dargestellt — alles seelische Vorgänge, die sich in den Zügen um Augen, Nase und Mund, in Kopf- und Körperhaltung spiegeln, so mag man dem Künstler zugestehen, dass er nicht nur das charakteristische Aeussere seines Modelles wiedergegeben, sondern durch Auffassung geistig bedeutsamer Züge auch dessen Inneres künstlerisch festgehalten habe. Bei Holbein vermag ich von dieser Steigerung des Eindrucks einer Persönlichkeit Nichts zu bemerken. Je öfter und eingehender wir unbefangenen Blicks seine Bildnisse betrachten, um so deutlicher gewahren wir, wie das Interesse des Künstlers an der charakteristischen treuen Wiedergabe der Gesichtszüge in der ruhigen Haltung des Porträt-Sitzens aufgegangen ist; keine Wendung des Kopfes, kein Strecken oder Beugen des Körpers oder Spiel der Hände, kein Mitwirken des Lichtes um den momentanen Ausdruck eigenthümlich belebter Züge hervorzuheben, sondern die schlichteste, unbestechliche Wiedergabe der Individualität mit alledem was fest geworden ist in der äusseren Bildung. Charakteristik also im höchsten Grade, die man aber, meines Erachtens, nur dann „historischen Stil“ nennen dürfte, wenn man der Natur selber „Stil“ in ihren Bildungen zuschreiben wollte.

Im Einzelnen ist nur Weniges zu bemerken.

Nr. 1. Bärtiger Mann, nach rechts; von 1541

Nr. 2. Bärtiger Mann, von vorn; von 1533, beide bei Hrn. B. Suermondt in Aachen.

Die vorzügliche Erhaltung beider Bilder lässt alle Eigenthümlichkeiten von Holbeins Meisterschaft wahrnehmen, die in dem zwischen beiden liegenden Zeitraum von acht Jahren sich eher gesteigert, als irgendwie nachgelassen hat.

Nr. 111. Georg Gisse, von 1532; Berlin.

Bis auf wenige kenntliche Ausbesserungen und verhältnissmässig unschädliche feine Sprünge vorzüglich erhalten.

In Bezug auf die Persönlichkeit des Dargestellten bemerkt Woltmann, II. 205, dass derselbe ein Baseler gewesen. Gründet sich diess auf andere Vermuthungen als das Vorkommen des Namens in Liestall? Der Brief seines Bruders, den der Dargestellte in Händen hält, und dessen Adresse wohl als Facsimile copirt sein wird, ist nicht in schweizer Deutsch, sondern im niederdeutschen Dialekt („to" statt in oder zu, „myn" statt min, „broder" statt bruder) geschrieben.

Nr. 186. Kaufmann Fallenn (?), von 1533; Braunschweig.

Wurde, sehr mit Unrecht, von den meisten Künstlern angezweifelt, da die rein erhaltenen Hände und das Costum die Aechtheit unzweifelhaft erkennen lassen; leider ist der Kopf gänzlich übermalt.

Nr. 200. Morrett; Dresden.

Ueber das Datum dieses Bildes ist eine bestimmte Vermuthung nirgends ausgesprochen worden,*) und ob dasselbe in den Anfang oder gegen das Ende seiner Dienstzeit als Hofmaler (von 1535—1543) zu setzen sei, wird vorläufig im Ungewissen bleiben müssen. Die unvergleichliche Vollendung und tadellose Erhaltung des Bildes haben bei den Besuchern der Ausstellung immer auf's Neue Bewunderung erregt. Die Glasbedeckung des Bildes hat zu der vorzüglichen Erhaltung der Farbenoberfläche jedenfalls wesentlich beigetragen.

Zu berichtigen ist hier die von Pietsch (Nr. 5. III.) gemachte Angabe: „diess Bild sei viele Jahrzehnte lang in dem Dresdner Catalog als Porträt des Lodovico Moro von Lionardo da Vinci aufgeführt, trotzdem das k. S. Cabinet der Kupferstiche und Handzeichnungen die Originalstudie besessen habe und Hollars Radirung verbreitet gewesen sei" —

---

*) Waagen, Handbuch, S. 271, sagt entschieden: „1533," aber setzt auch den Guildford, von 1527, und das unholbein'sche Casseler Frauenbild von 1526 (Nr. 50), deren Jahrzahlen er übersehen, in dieses Jahr.

„eine der interessantesten Beiträge zur Geschichte und Charakteristik der officiellen Kennerschaften.“ Thatsächlich ist die zuerst von Rumohr auf Grund von Hollar's Radirung nachgewiesene Urheberschaft Holbeins bereits 1833 als Anmerkung im Gallerie-Catalog (ohne Aenderung der Bezeichnung) angeführt; officiell heisst das Bild „Holbein“ zuerst in J. Hübners Gallerie-Catalog von 1856, während die Erwerbung der Handzeichnung aus der Woodburn'schen Sammlung erst im Jahre 1860 erfolgt ist.

Nr. 203. Die beiden Godsalve, von 1528; Dresden. Sehr gut erhalten.

Nr. 222. Reskymer, Hamptoncourt.

Woltmann Nr. 11, II., welcher dasselbe um das Jahr 1533 datirt, bezeichnet es als ganz gut erhalten, und nur der Reinigung bedürfend; ich fürchte jedoch, dass die schwere braune Uebermalung eine beschädigte Oberfläche verbirgt.

Nr. 263. Männliches Bildniss, bei Mr. J. E. Millais, Historienmaler in London

bildete die „Ueberraschung“ der Holbein-Ausstellung und war das einzige ächte, vorher in der Literatur nicht bekannte Werk des Meisters, das hier zum erstenmal öffentlich gesehen wurde. In der Literatur der Ausstellung, namentlich von Crowe und Woltmann, mit dem verdienten warmen Lob seiner hohen künstlerischen Vollendung beschrieben, ward es allseitig als unzweifelhaft ächt und vortrefflich erhalten anerkannt. Der Zeit nach dürfte es dem Suermondt'schen Bildniss von 1541 nahe stehen. Die Persönlichkeit des Dargestellten kommt unter den Windsorzeichnungen nicht vor.

Ueber die Geschichte des Bildes, welches der National-Gallerie zu London vergeblich (!) zum Ankauf angeboten worden war, und bei diesem Anlass von Hrn. Millais erworben wurde, hatte die Gemahlin des Besitzers die Güte mir mitzutheilen, dass sie auf Grund der auf der Rückseite des Bildes befindlichen Initialen: W. E. P. L. C. die Spur desselben im Besitz einer Familie Cooper in Bramshill, Hampshire, gefunden zu haben glaubte, und versprach mir über die Bestätigung ihrer Vermuthung weitere Mittheilung. — Dieselben Initialen W. E. P. L. C fand ich übrigens auf der Rückseite des prachtvollen Bildnisses von Robert Cheseman im Haag, welches sich demnach mit dem Bild des Hrn. Millais in einem Besitz befunden hat.

Nr. 278. Bildniss der Lady Vaux; Gallerie der Patr. Kunstfreunde, Prag.

Dieses unzweifelhaft ächte, leider durch Putzen stark mitgenommene

Bild, lässt recht deutlich das feste Email der Holbein'schen Farbe erkennen. Namentlich in den Fleischtönen hatte selbst das scharfe Putzwasser, welches das Gold und das Schwarz der Stickereien weggenommen hatte, die bis auf den Grund des Bildes gleichmässige fein-graue Modellirung nicht zu verletzen vermocht. Der Nachweis der dargestellten Persönlichkeit erfolgte erst auf der Holbein-Ausstellung durch Vergleichung mit der dem Bilde genau entsprechenden Windsor-Zeichnung (Woltmann, Nr. 86.), deren Photographie mit ausgestellt war.

Nr. 327. Männliches Bildniss, von 1532; bei Graf Schönborn in Wien.

Für die Persönlichkeit des in diesem köstlichen und wohl erhaltenen Bilde dargestellten Mannes ergab sich kein Anhaltepunkt. Durch die jugendlichen, blühenden Farben, die hier kein trübender Firniss bräunt, war diess Bildniss am meisten geeignet, im Vergleich mit den jugendlichen Köpfen der Dresdner Madonna den Unterschied der Malweise erkennen zu lassen.

Nr. 329. Weibliches Bildniss; bei Graf Lanckoronski, Wien.

Das Gesicht durch Putzen wesentlich beschädigt. Alles Detail, namentlich das Cameen-Medaillon von der wunderbarsten, nur mit Jan van Eycks ähnlichen Arbeiten zu vergleichenden Vollendung. Belehrend für die eigenthümliche Technik der Holbein'schen Vergoldung, indem beim Putzen der mit reliefartigem Email aufgetragene weissgelbliche Vergoldergrund auf den Höhen blossgelegt wurde, so dass nun der ursprünglich nicht beabsichtigte Eindruck weisslicher auf das Gold aufgesetzter Lichter entsteht. Auf der winzigen Camee ist die ganz charakteristische Profilbildung erkennbar, die als ein Typus der ins Romanische idealisirten jugendlich männlichen Köpfe Holbeins angesehen werden darf, und die er hier gewiss in dem Bewusstsein anbrachte, eine ächte „Antike“ zu malen.

Nr. 330. Sir Henry Guildford, von 1527; Windsor.

Das ganz eigenthümliche gelbe Colorit des Gesichts, welches, wie Woltmann (II. 182) bemerkt, jedenfalls dem Teint der Persönlichkeit eigenthümlich und auch auf der (mit ausgestellten) Zeichnung aus Windsor zu erkennen war, hat, wenn nicht durch Uebermalung, doch durch Abreiben und Firnissen wesentlich gelitten; der Zustand der jetzt ganz formlos gewordenen Hände zeigt diess auf das Deutlichste. Die auffallend zitterige Schrift des auf den blauen Grund angesiegelten Zettels ist gleichfalls, wie es scheint, übermalt oder erneuert. Eigenthümlich ist die Ausführung des Medaillons am Hut: eine Uhr und eine ganze Gruppe von mechanischen Werkzeugen ist mit unglaublicher Feinheit schwarz, wie Niello, auf die Goldfläche gemalt. Die Feigenblätter des Hintergrundes

haben ein so starkes Relief, dass es leicht sein würde, ein Cliché in Folie davon zu nehmen.

N. 331. Hans von Antwerpen, von 1532; Windsor.

Durch braune Oelfirniss sehr getrübt. — Bei verschiedenen Versuchen, die beschädigte Inschrift zu lesen, glaubte ich statt „Hannsen“ eher: „DEm ersamen h . . . rich annarpen (?) upn stallhoff to . . .“ zu entziffern. Doch möchte ich auch diese Buchstaben nicht garantiren.

Endlich:

Nr. 332. Herzog Norfolk; Windsor.

Trotz der sehr störenden Beschädigungen des Gesichts, welche durch ein unglückseliges Oelen und dadurch bedingtes Anschwellen der ursprünglich feinen Farbenrisse entstanden zu sein scheinen, erwies sich dieses Meisterwerk als eins der besterhaltenen Bilder; weder geputzt, noch (mit Ausnahme der Schrift auf dem grünen Hintergrund) übermalt. Die Feinheit der Zeichnung in dem blassen Gesicht, die überaus charakteristischen mageren Hände des Greises, die wundervolle Behandlung des Stoffes und des Goldschmucks stellen das Bild unmittelbar neben Morett und Gisse und machen es wenig wahrscheinlich, dass es ein anderes „eigentliches Original“ gegeben habe. Woltmann vermuthete (II. 345) dass das Original, in der alten Arundel-Sammlung von Vorsterman gestochen, verschollen sei, ist aber hierzu wohl wesentlich durch den Mangel der Inschrift auf dem Windsorbilde veranlasst worden. Da dieselbe jedoch alt und ächt unter einer Uebermalung vorhanden und deutlich so, wie im Catalog der Holbein-Ausstellung abgedruckt, lesbar ist, so scheint mir Alles dafür zu sprechen, dass wir hier das eigentliche Original vor uns haben. Waagens Urtheil: „the head is very delicate in drawing and the hands excellent, but the colouring is unusually dull and heavy for H.“ (Treasures, III. 430) muss durch die sehr ungünstige Beleuchtung des Bildes an seinem gewöhnlichen Platze in Windsor-Castle veranlasst worden sein.

Die Reihe der ausgestellten Gemälde der reifen Epoche Holbeins ist hiermit erschöpft. Der von Pietsch (Nr. 5. III.) auf der Ausstellung gesehene und sammt dem Colorit bewunderte Southwell aus Florenz war leider nicht vorhanden, und nur durch eine kleine Photographie vertreten. Dagegen war noch unter den Miniaturen ein ächtes Köpfchen von erstem Range:

Nr. 283. Männlicher Kopf mit röthlichem Vollbart; bei Hrn. Cook in Richmond,

unvergleichlich schön ausgeführt, vollkommen übereinstimmend mit den herrlichen fünf ächten Miniaturen der Windsor-Bibliothek und der beste

Probirstein, um die übrigen Holbein genannten Miniaturen als unächt zu kennzeichnen, und zwar:

Nr. 249. Selbstbildniss Holbeins,

Nr. 250. Heinrich VIII; beim Herzog von Buccleugh,

beide jedenfalls als Copien;

Nr. 251. Katharina von Aragon, ebendaselbst,
als Arbeit eines anderen Künstlers;

Nr. 252 und 53. Heinrich VIII. und Johanna Seymour, bei Familie Seymour in London,

als sehr gute alte Copien.

Woltmann (Nr. 11, II.) hält die beiden letzten für wahrscheinlich ächt; Lützow (Nr. 18, S. 350) auch die des Herzogs v. Buccleugh; ich habe aber, namentlich nach dem Besuch der Windsor-Sammlung, den Abstand zwischen den ächten Miniatur-Bildnissen und den vorzüglichsten Arbeiten der Zeitgenossen zu gross gefunden, um die Aechtheit der letztgenannten fünf Bildnisse annehmen zu können.

Ferner hat

Nr. 335. Salomo und die Königin von Saba, Bibliothek zu Windsor-Castle,

allgemein als ein vorzügliches ächtes Werk Anerkennung gefunden. Sicher ist die Composition ächt Holbeinisch und kann in ihrer Verwandtschaft zur italienischen Renaissance wohl als ein „Zeugniss geistiger Verwandtschaft mit Raphael" bezeichnet werden (vergl. Ambros Nr. 8, Woltm. Nr. 11, II), wenn auch die Formengebung in den Figuren selbst mehr an die Schule von Fontainebleau und deren ausserordentlich schlanke Verhältnisse und eigenthümliche, etwas „gestellte" Motive der Bewegung erinnert. Die Ausführung erschien mir etwas ängstlicher und feiner punktirt, als die der ächten Bildnisse, doch wage ich, in Ermangelung anderer zu vergleichender figürlicher Miniaturen und Angesichts der höchst meisterhaften Ausführung, nicht darüber zu urtheilen.

Ich schliesse hieran das Verzeichniss der nicht überall zu sondernden ächten und zweifelhaften, in der Literatur mit Ausnahme der Windsorblätter, fast gar nicht erwähnten

Handzeichnungen

und Copien von solchen.

Nr. 3. Sitzender Landsknecht; bei Hr. Suermondt in Aachen.
Sehr zweifelhaft.

Nr. 6. Kreuzigung; Maximilians-Museum in Augsburg.
Wahrscheinlich ächt.

Nr. 112 und 113. Landsknechte mit Wappen und Landsknecht mit Fahne; k. Kupferstichkabinet, Berlin.

Aecht und ausgezeichnet.

Nr. 182. Dolchscheide mit dem Todtentanz; Schinkel-Museum, Berlin.

Ohne die von Woltmann früher (H. u. s. Z. II. 449) angedeutete Möglichkeit, dass diess Blatt ein mit der Feder nachgezogener Umdruck der baseler Zeichnung derselben Dolchscheide ist, unbedingt auszuschliessen, bin ich doch mehr geneigt, diess Blatt für eine sehr gute alte Copie zu halten. — Woltmann hat sich jetzt (Nr. 11, II.) für die Aechtheit ausgesprochen, ebenso mit grossem Enthusiasmus L. Pietsch (Nr. 5, IV.); dagegen Br. Meyer (Nr. 6, III.), dessen Vermuthung jedoch: das Berliner Ex. sei eine Stecherzeichnung für Chr. v. Mechels Holbein-Werk, unbegreiflich irrig ist; in Mechels Kunstschule, um 1780, kann ein solches Blatt nicht entstanden sein!

Nr. 183. Aermel und Hände zum Porträt des Gisse; Beuth-Schinkel-Museum, Berlin.

In Uebereinstimmung mit Pietsch (Nr. 5, IV.) halte ich diess Blatt für ein Studium nach dem Bilde, wenn auch nicht aus dem vorigen Jahrhundert. Die Veränderung im Arrangement (das Blatt ist aus zwei Stücken zusammengesetzt, die aber auch bei anderer Zusammenstellung nicht mit den Conturen des Originals übereinstimmen) ist mir unerklärlich geblieben.

Nr. 188. Maria mit dem Kinde, von 1520; Museum zu Braunschweig.

Wundervolles, bisher ganz unbekanntes Blatt von der anziehendsten Feinheit der Auffassung, im Typus weit mehr der altdeutschen Schule als der Renaissance nahestehend. Eine photographische Vervielfältigung des vorzüglich erhaltenen Blattes nebst der hübschen Inschrift des alten Besitzers Daniel Lindtmayer (vergl. d. Catalog der Holbein-Ausstellung) wäre sehr erwünscht.

Nr. 201. Zeichnung zum Morett; Dresden.

Dieses herrliche, an Lebendigkeit der Auffassung fast noch das Gemälde übertreffende Blatt, entspricht wohl allein von allen einzeln vorkommenden Blättern den besten Zeichnungen der Windsorsammlung; ob dasselbe, wie Woltmann (H. u. s. Z. II. 170) angiebt, zu dieser Zeichnungs-Sammlung als solcher gehört habe, steht jedoch nicht fest. Die Zeichnung, wie dort gesagt, ist als im Besitz des Earl of Arundel von W. Hollar gestochen, allein die Windsor-Sammlung der Zeichnungen ist wohl überhaupt erst beim Einbinden gleichzeitig mit dem Aufschreiben der Namen (den die Morett-Zeichnung nicht trägt) entstanden.

Nr. 207. Nacktes Kind vom Rücken gesehen; k. Kupferstichsammlung, Dresden.

Dieses erst in neuer Zeit als Holbein bezeichnete, früher L. da Vinci benannte Blatt, des Meisters vollkommen werth, was die feine Beobachtung und treue Wiedergabe lebendiger natürlicher Formen betrifft, zeigt doch in seiner Kunstweise nichts direct an Holbein'sche Zeichnungen Erinnerndes und kann dem Meister höchstens „mit Wahrscheinlichkeit", nicht mit voller Sicherheit zugeschrieben werden.

Nr. 225. Maria mit dem schreitenden Kinde, von 1519; Städt. Museum zu Leipzig.

Nicht wie bei Woltmann (H. u. s. Z. II. 459) aus Versehen gesetzt: „dem Kinde die Brust reichend." In den flattrigen und gekräuselten Linien des Haars und der Gewandung sehr an Hans Baldung Grien erinnernd; durch die Uebereinstimmung mit der baseler Zeichnung Nr. 30 und durch das ächte Monogramm beglaubigt.

Nr. 257. Wilder Mann mit ausgerissenem Baumstamm; bei Herrn J. Malcolm, London.

Aecht und vortrefflich, aus der Zeit der baseler Passion.

Nr. 261. Bildniss der Herzogin von Suffolk; ebendaselbst.

Diese sehr bestechende und während der Ausstellung von Niemand bezweifelte Wiederholung der Windsor-Zeichnung, Woltm. Nr. 48, erwies sich bei genauer Betrachtung als eine äusserst geschickt gemachte Fälschung. Es musste allerdings schon Verdacht erregen, dass überhaupt eines der Naturstudien der Windsor-Sammlung in völlig genauer Wiederholung mit eben solchen Bruchstücken der nur theilweise gezeichneten Stickereien etc. von der Hand des Meisters existiren sollte; bei der genauen Prüfung zeigte sich denn auch unzweifelhaft die Hand des Copisten, der auch die zufälligen Flecke des Originals wiederholte und nur das eingeschriebene Wort „rot" wegliess.

Nr. 262. Costumstudie einer Dame von vorn und hinten (nicht „zwei Damen"); ebendaselbst.

Höchstwahrscheinlich ächt.

Die übrigen 5 Blatt aus der Sammlung des Hrn. Malcolm (früher J. C. Robinson) gehören zu den zweifellos unächten.

Nr. 269 a. Heinrich VIII.; München.

Sehr zweifelhaft, wenigstens nicht in ursprünglicher Holbein'scher Zeichnung erhalten und nicht mit den Windsor-Zeichnungen zu vergleichen.

Nr. 284. Siehe Holbein d. Aeltere.

Nr. 316. Brustbild einer Frau; Albertina.

Sehr zweifelhaft, eher Niederländisch.

Nr. 317. Kampf von Landsknechten; ebendaselbst.

Diese prachtvolle und meisterliche Composition erschien mir in der Ausführung etwas unfreier als Holbeins Federstrich sonst zu sein pflegt, doch will ich aus dieser Beobachtung keinen Zweifel an der Aechtheit ableiten.

Nr. 320. Mahl von Landsknechten, von 1522; ebendaselbst.

Dieses als „Holbeins Schule" ausgestellte Blatt, von Waagen (Kunstdenkmäler in Wien, II. S. 134) für ächt erklärt, ist jedenfalls die äusserst schwache Copie nach einer ächten Zeichnung von der Hand eines Zeichners sehr geringen Ranges.

Nr. 336—350. Sechzehn Blatt der „Windsor-Zeichnungen."

Nicht dankbar genug kann die Liberalität erkannt werden, mit welcher I. M. die Königin von England diesen kostbaren Schatz der Holbein-Ausstellung überlassen hatte. — Neben der sicheren Sonderung der frühen Gruppe des More'schen Familienbildnisses (Nr. 343—50) konnte für die übrigen Blätter eine Zeitfolge nicht festgestellt werden. Unsicher blieb auch das Verhältniss der beiden Exemplare des Sir Thomas Wyatt (Nr. 341). Ich habe mich nicht davon überzeugen können, dass das eine davon „unzweifelhaft" Copie sei, wie Br. Meyer (Nr. 6, III.) ausspricht, wenn auch das eine dem andern an Freiheit und Meisterschaft der Ausführung etwas nachsteht. In der That war es aber vor den Windsor-Zeichnungen überhaupt schwer, kritisch zu vergleichen, so bedeutend war der Eindruck dieser vollendeten Meisterwerke der Bildniss-Zeichnung, welche man nur immer wieder und wieder bewundern konnte, mit der Empfindung, dass allerdings, trotz der unvergleichlichen Vollendung der Gemälde, die Frische des Lebens in diesen Zeichnungen noch sprechender hervortritt.

Haben über einen Theil der vorstehend besprochenen Werke nur Zweifel bezüglich der Aechtheit bestanden, so glaube ich, dass von den übrigen Gemälden und Zeichnungen der Ausstellung keines mehr zu „retten" ist, und lasse in dem Verzeichniss derselben diejenigen Notizen folgen, welche ich zur nähern Bestimmung der als unächt erfundenen Werke zu geben vermag.

Holbein fälschlich zugeschriebene Gemälde.

Nr. 4. Die h. Katharina; St. Annenkirche zu Annaberg.

Das Monogramm dieses Bildes [Monogramm] ist vielleicht ·H H· zu lesen; dasselbe hat jedoch, wie auf der Ausstellung auf das Bestimmteste

zu erkennen war, gar Nichts mit Holbein gemein, sondern gehört in die fränkisch-sächsische Schule.

Von Clauss (Nr. 26) mit Unrecht noch der Augsburger Zeit zugeschrieben, während Pietsch (Nr. 5, IV.) diess Bild „nicht mit Zweifeln kränken will, ob es den Vatersnamen mit Recht führt."

Nr. 187. Brustbild eines jungen Mannes; Museum zu Braunschweig.

Niederländische Schule des 17. Jahrhunderts; dünne, schmelzlose Farbe mit grünlichen Schatten.

Nr. 192. Männliches Bildniss; bei Hrn. M. Rehfeld in Constanz.

Keinerlei Aehnlichkeit mit Holbein; über Meister und Schule konnte nichts erörtert werden, die Jahreszahl (15)38 höchstwahrscheinlich ächt. Restaurirt.

Nr. 202. Männliches Brustbild mit der Jahreszahl 1527; Dresden.

Unbekannt. Einige Aehnlichkeit mit dem Vorigen.

Nr. 204. Männliches Bildniss auf dunklem Grund; ebendaselbst.

Unbekannt, deutsch, zwischen 1520 und 50.

Nr. 208. Männliches Brustbild, kleines Medaillon, bei der Königin-Wittwe Maria, Dresden.

Ohne Anspruch auf den Namen Holbein und unbedeutend.

Nr. 209. Weibliches Bildniss; bei Lord Spencer in Dublin.

An diesem mit Holbeins Kunstweise durchaus nicht verwandten, sehr anziehenden und fein aufgefassten Damenbildniss schien mir die Inschrift des Medaillons mit einem männlichen bärtigen Profil, welches die Dargestellte an ihrer Schmuckkette trägt: „BOTZHEIM AET. XXV" auf oberdeutschen Ursprung zu deuten. — Woltmann (Nr. 11, II.) hält es für die Arbeit „eines wohl in der französischen Schule gebildeten Malers, der nach Holbein in der Zeit Eduard VI. in England arbeitete;" auch Pietsch (Nr. 5, IV.) nennt es „so ersichtlich eine französische Arbeit aus der Zeit *Clouet's*, wie jener als ein Holbein bezeichnete, edle rothgekleidete französische Cavalier aus Heinrichs II. oder Karls IX. Tagen in der Kasseler Gallerie" (Nr. 51). Ich gebe diese Bemerkungen weiterer Prüfung anheim.

Nr. 212. Siehe Holbein der Aeltere.

Nr. 213. Bildniss des Hieronymus Sulczer; Gotha.

Nach der Aehnlichkeit mit den beglaubigten Bildern von *Ch. Amberger* war ich geneigt, das lebendige, bräunlich modellirte und ziemlich breit behandelte lebensgrosse Bildniss des in Schwarz und brennendes Roth gekleideten gradausblickenden Mannes diesem Meister zuzuschreiben; (vergl. den Artikel in Meyers Künstler-Lexicon); nach Crowe (Nr. 13, S. 424) erinnert es an *Pens*; denselben Meister vermuthet Pietsch (Nr. 5, IV.).

Auch diess wird also als sicher nicht von Holbein, und noch zweifelhaften Ursprungs zu bezeichnen sein.

Nr. 214 und 215. Männliches und weibliches Bildniss, ebendaselbst; nach Crowe (a. a. O.) an *Herri met de Bles* erinnernd, sind aber, wie Woltmann richtig bemerkt (Nr. 11, II.) von *Bartholomäus Bruyn*, mit dessen zahlreichen beglaubigten Bildern im Museum Wallraf-Richartz zu Cöln (Nr. 356 bis 380 des Catalogs 1869) dieselben vollkommen übereinstimmen.

Nr. 216. Bildniss einer Frau; ebendaselbst.

Sicher nicht von Holbein, aber gänzlich unbekannten Ursprungs.

Nr. 221. Bildniss eines Bürgers und seiner Frau, angeblich Holbeins Aeltern; Hampton Court.

Von Waagen für Holbein d. Jüngern, von Woltmann früher (H. u. s. Z. II. 457) für Holbein d. Aeltern angesprochen, hat dieses Bild auf der Holbein-Ausstellung nicht nur in die Reihe der gänzlich unbekannten Bilder oberdeutschen Ursprungs, sondern auch in den Rang einer „späteren Wiederholung“ zurücktreten müssen, da eine unzweifelhaft ursprünglichere Ausführung dieser beiden Bildnisse kurz vor dem Schluss der Ausstellung von Frau Dr. Koppel, geb. Schäufflin in Dresden, welche das Bild aus altem Familienbesitz in Heilbronn erhalten hatte, zur Ausstellung eingesandt wurde. Die alte Bezeichnung im Catalog Karls I.: „— Picture of a German — together with his wife — done by some good German Painter“ ist also wiederherzustellen.

Nr. 254. Bildniss der Anna Martoffin, 1528; bei Mr. Frederick Locker, London.

Unbekannt und unbedeutend.

Nr. 264. Männliches Bildniss in Pelz; bei Mr. Frederick Piercy, London.

Gute Arbeit eines unbekannten Meisters um 1520; sehr lebensvolle Auffassung, dünnes durchsichtiges gelbliches Colorit, keinerlei nachweisliche Aehnlichkeit mit bestimmten Meistern oder Schulen.

Nr. 271. Weibl. Bildniss mit rothem Hintergrund; k. Burg-Gallerie, Nürnberg.

Nach Crowe (Nr. 10 S. 424.) an *Antonis Moro* erinnernd; eine nähere Bestimmung des jedenfalls unbekannten und nicht bedeutenden Meisters ward bisher nicht aufgestellt.

Nr. 277. Die Delphische und Cimmerische Sibylle und der Prophet Jesaias; bei Hrn. Reichsritter von Berks in Zám, Ungarn.

Von allen Gemälden der Ausstellung war dieses grosse Bild vielleicht das auch dem weitesten Begriff des „vielseitigen Holbein“ am wenigsten entsprechende. Dasselbe gehört aber keineswegs einem „Pinsel des

XVII. Jahrhunderts an", wie es Pietsch bezeichnet (Nr. 5. IV.), noch wie Ambros (Nr. 8), vermuthet einem älteren mittelmässigen Niederländer es ist vielmehr eine treue und, wie ich glaube, aus der Werkstatt des Künstlers hervorgegangene Wiederholung der untern Parthie eines Bildes von *Jan Mostaert* im Museum zu Antwerpen, Nr. 262, mit Hinweglassung zweier Köpfe. Im Original bildet eine Madonna in Wolken den Obertheil des Bildes. Nach dem Catalog des Antwerpner Museums befand sich „ein dem dortigen ähnliches Bild unter Nr. 20, als Quintin Metsys, in der Sammlung des Königs von Holland;" vielleicht dasselbe, welches als Holbein zur Ausstellung gekommen ist. Die auch in der ausgestellten Wiederholung anziehende gekrönte Sibylle findet sich fast genau wiederholt in einem weiblichen Bildniss Mostaerts desselben Museums Nr. 264 mit dem später aufgemalten Wappen der Jacobäa (Jacqueline) von Holland, zu dem ein Gegenstück, männliches Bildniss mit dem ebenfalls aufgemalten Wappen ihres Gatten, des Franck van Borsselen, gehört; beide mit diesen Namen von Cornelis van Noorde gestochen. Eine vierte Wiederholung desselben Bildnisses hierzu in der Beguinenkirche zu Antwerpen.

Nr. 281. Bildniss einer Mutter mit ihrer Tochter von 1564 (!); bei Graf Erwin Nostiz, Prag.

Uebereinstimmend von Ambros, Lützow, Woltmann als *Anton Lucidel von Neufchatel* erkannt; nach Lützow „die nämliche Person in der Gallerie Esterhazy"; demselben Bilde gleichen auch noch mehrere andere Porträts von Lucidel; so das ebenfalls fälschlich Holbein d. J. genannte Bildniss Nr. 278 der Gallerie Nostiz.

Nr. 282. Bildniss eines jungen Mannes mit eisernem Schwertgriff; bei Hrn. Cook, Richmond.

Das überaus vollendete, in altflandrischer Technik ausgeführte Bild aus dem ersten Viertel des 16. Jahrh., von Woltmann (H. u. s. Z. S. 463) noch in Besitz des Hrn. J. C. Robinson, London, gesehen und als zweifelhaft, vielleicht aus Holbeins Baseler Zeit herrührend, bezeichnet, bildete während der Ausstellung eines der anziehendsten Räthsel unter den nicht-Holbein'schen Werken. Die Feinheit der Modellirung in dem stark abgetönten Kopf, die Nachahmung einer eingerahmten Marmor-Täfelung als Grund des Bildes, die unglaublich delicaten Glanzlichter des Schwertgriffes, die harmonisch dunkle Haltung des Ganzen weisen auf einen ausgezeichneten Künstler flandrischer Schule; manches erinnerte an Antonello da Messina; eine bestimmte Vermuthung wurde jedoch von keiner Seite ausgesprochen. Der zur Ausstellung anwesende frühere Besitzer Hr. Robinson behauptete auf das Lebhafteste die Urheberschaft Holbeins des Jüngern und glaubte die Person des Dargestellten in der Berliner Silberstiftzeichnung Nr. 121,

Anton Fugger, gefunden zu haben, ohne jedoch für diese Entdeckung Beistimmung gewinnen zu können.

Nr. 283 a. Bildniss eines bärtigen Mannes von 1534; bei Hr. Sachsenberg in Rosslau.

Unbekannter und sehr geringer Niederländer.

Nr. 288. Erasmus; bei Hr. Dr. Broers in Utrecht.

Eine der allerschwächsten Dutzend-Copien des Dreiviertel-Profil-Bildes.

Nr. 289. Männliches Bildniss; bei der Frau Grossherzogin von Weimar.

Auch dieses Bild ist ohne den geringsten Anlass von einem früheren Besitzer als Holbein d. J. bezeichnet worden; über den Urheber des breit und lebendig in dünnen grau-braunen Tönen und dunkler Schattenwirkung gemalten Bildnisses wurden verschiedene Vermuthungen ausgesprochen. Woltmann (Nr. 11, II.) bezeichnet als den am meisten der Kunstweise verwandten Maler den *Joas van Cleve*; Ambros (Nr. 8) nennt *Christoph Amberger*; nach Crowe soll es an *Frans Hals* erinnern (?). Das jedenfalls meisterliche und interessante Werk, in einer vortrefflichen Photographie von Braun (Musée de Weimar Nr. 61.) publicirt, verdient eine weitere Untersuchung. Eine Stecherzeichnung in Tusche nach einem andern Exemplar desselben Bildes, oder nach demselben Bild mit freier Behandlung des Arrangements, bez.: „*V BERGHE F* 1653,“*) befindet sich in der K. Kupferstichsammlung zu Dresden (photographirt in der demnächst erscheinenden Sammlung von Ch. Braun), auf der Rückseite mit Bleistift bezeichnet: „R v Urbijn Pinx“.

Nr. 333. Bischof Stokesley; Windsor-Castle.

Mit grösster Uebereinstimmung als die Arbeit eines Niederländischen Meisters bezeichnet; Waagens noch in „Handbuch der deutschen und niederl. Malerschulen“ ausgesprochenes Votum für die Aechtheit des Bildes muss auch hier auf der schlechten Beleuchtung des Zimmers in Windsor-Castle beruht haben. Die leblos glatte und kalte Behandlung des Fleisches, die mangelhafte Zeichnung der Hände beseitigt jeden Gedanken an Holbein, dessen Urheberschaft nur vom Correspondenten des „Standard“ (Nr. 19) aufrecht erhalten wird.

Holbein fälschlich zugeschriebene Zeichnungen.

Nr. 184. Madonna in gothischer Einrahmung; Beuth-Schinkel-Museum, Berlin.

Unbekannte deutsche Zeichnung vom Ende des 15 Jahrhunderts.

---

*) Jedenfalls *Matthias* van den Berghe. Eine Kreidezeichnung in derselben Sammlung, das Brustbild eines bärtigen Mannes, bez.: „Aet 61 An 1649 W BERGE“, trägt auf der Rückseite die Inschrift „dit is Joannes van den bergh schilder gedaen van sijn soon Mattijs van den bergh schilder.“

Nr. 206. Der Sohn des Richters unter der Haut seines Vaters Recht sprechend; K. Kupferstich-Sammlung, Dresden.

Nr. 210. Der Richter der Waisen; Kupferstich-Sammlung der K. Kunstakademie, Düsseldorf.

Die Zusammenstellung dieser beiden Blätter und der in einer Photographie (Nr. 248) ausgestellten Zeichnung des British Museums: „Adonia der Sohn Davids auf dem Stuhl seines Vaters" ergab, dass diese drei (zu einem Cyclus gehörigen?) Entwürfe, wahrscheinlich für Glasmalereien, von einer Hand herrühren, welche nicht Holbeins ist. Bei mancher Aehnlichkeit in Typen, Compositionsweise und technischer Ausführung fehlte diesen Blättern sowohl der lebhaft bewegte „Zug" in der Linienführung von Holbeins dramatischen Compositionen, als das charakteristische markige und schlanke Gepräge der einzelnen Gestalten, wie die Sicherheit der Hand.

Nr. 226. Weibl. Bildniss, Silberstift; Städtisches Museum, Leipzig.

Unbekannt und unbedeutend.

Nr. 254 a. Jugendliches männl. Brustbild, Silberstift, bei Hrn. Frederick Locker, London.

Die Bezeichnung H H 1543 unächt; nach Lützow (Nr. 18 S. 351) eine ältere flandrische Arbeit.

Nr. 255. Kopf eines Königs; bei Hr. J. Malcolm, London.

Meines Erachtens eine moderne Nachahmung.

Nr. 256. Betender zerlumpter Mann; ebendaselbst.

Unbekannter späterer Niederländer. — Beide Blätter wurden von Woltmann früher (H. u. s. Z. II. 462. Samml. Robinson) Holbein dem Vater zugeschrieben.

Nr. 258. Junges Mädchen in Rothstift; ebendaselbst.

Eine Arbeit des 18. Jahrhunderts, wahrscheinlich französisch.

Nr. 259. Kopf eines Mannes in Mütze; ebendaselbst.

Nach Woltmann (a. a. O.) von Holbein d. Jüngern, dem das Blatt jedoch jetzt nicht mehr zugeschrieben werden kann. Interessante und gute Zeichnung eines gleichzeitigen deutschen Meisters. — Das günstige Urtheil von Pietsch (Nr. 5. IV.), welcher die sämmtlichen 8 Blätter des Hr. Malcolm für „unzweifelhaft und meisterlich" erklärt, wollen wir zum Trost des Besitzers nicht unterdrücken.

Nr. 275. Männl. lebensgrosses Brustbild, Kreide; bei Hr. de la Salle, Paris.

Schöne Zeichnung von einem unbekannten gleichzeitigen Meister; die Schattirungen haben eine an Kupferstich erinnernde Regelmässigkeit, welche bei Holbein nie vorkommt.

Nr. 276. Junge Frau, Silber- und Rothstift; ebendaselbst. Unbekannt.

Nr. 322—26. Köpfe; Albertina, Wien.

„Als Repräsentanten einer Reihe dem Meister fälschlich zugeschriebener Zeichnungen zur vergleichenden Beurtheilung ausgestellt", bezeichneten namentlich die zwei letzten Blätter den Typus französischer, sonst Holbein häufig zugeschriebener Bildnisszeichnungen.

Ich kann die vorstehenden Bemerkungen nur mit der Bitte um Ergänzung und Berichtigung abschliessen. Vielleicht noch niemals hat in gleicher Weise wie bei der Holbein-Ausstellung sich der Vortheil gemeinsamer Prüfung, gemeinsamer wissenschaftlicher Beobachtung gezeigt. Wie Vieles auch die „Ergebnisse" noch zu wünschen übrig lassen, diejenigen, welche sich in ernsthafter Weise an der gemeinsamen wissenschaftlichen Arbeit betheiligten, dürfen sich sagen, dass sie die Erkenntniss von dem Schaffen des grossen Meisters, dem die Ausstellung galt, ein gutes Stück gefördert haben und dass mit der gemeinsamen vergleichenden Forschung ein Weg betreten worden ist, auf welchem wir fernere Fortschritte in unserer Wissenschaft mit Zuversicht erhoffen dürfen.

Literatur-Verzeichniss.

(Die Artikel in Zeitschriften sind mit [Z] bezeichnet, die übrigen Aufsätze sind als selbständige Brochuren erschienen. — Bei denjenigen Aufsätzen, welche sich für oder gegen die Originalität des Dresdner Bildes aussprechen, ist die Bemerkung: (Dr. Orig.), (Dr. Copie), etc. beigefügt worden. — Die Reihenfolge ist chronologisch.)

---

1. [Z] Die Holbein-Ausstellung. C. Cl(au)ss. I. 5 Sp. II. 5 Sp. III. 6 Sp.
   Dresdner Journal; Feuill. Nr. 192. 97. 208. 22. Aug. — 9. Sept. 71.
2. [Z] Von der Holbein-Ausstellung in Dresden. — W. Rossmann. 3 Sp. fol.
   Weimarische Zeitung Nr. 198. 24. Aug. 71.
3. [Z] Ein wiederaufgefundenes Meisterwerk Holbeins. — S. Vögelin. I. 6 Sp. II. (Die Züricher Tischplatte.)
   Frankfurter Zeitung; Feuill. Nr. 236. 24. Aug. 71.

4. [Z] Von der Holbein-Ausstellung. A. W(oltmann). 1 Sp. (Enthält die nachstehende Erklärung.)

„Die Unterzeichneten sind übereingekommen zu erklären:

1) Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna ist das unzweifelhaft ächte Originalbild von Hans Holbein des Jüngeren Hand.

2) Im Kopf der Madonna, des Kindes und des Bürgermeisters Meyer auf diesem Bilde sind nicht unerhebliche spätere Retouchen wahrzunehmen, durch welche der ursprüngliche Zustand in den genannten Theilen getrübt ist.

3) Dagegen ist das Dresdner Exemplar der Holbein'schen Madonna eine freie Kopie des Darmstädter Bildes, welche nirgends die Hand Hans Holbeins des Jüngern erkennen lässt.

Dresden, den 5. September 1871.

von Alten. Adolph Bayersdorffer. W. Bode. Th. Gaedertz. Hemsen. Fr. Lippmann. W. Lübke. C. von Lützow. Bruno Meyer. Ludwig Pietsch. M. Thausing. S. Vögelin. A. Woltmann."

National-Zeitung; Feuilleton. Nr. 419. 8. Sept. 71.

5. [Z] Die Holbein-Ausstellung zu Dresden. — L. P(ietsch). I. 4 Sp. II. 6 Sp. III. 4. Sp. IV. 5 Sp. 4⁰. (Dr. Zeichnung möglicherw. v. Holbein, Malerei nicht.)

Vossische Zeitung. (Berlin) Beilage Nr. 216, 17, 20, 24; 8, 9, 13, 17 Sept. 71. Druckfehlerberichtigung dazu in Nr. 218.

6. [Z] Holbein-Ausstellung in Dresden. — Bruno Meyer.*) I. Der Holbein Congress. 3 Sp. II. Hie Dresden! Hie Darmstadt! 5 Sp. III. Resultate. 5 Sp. (Dr. Copie.)

Allgemeine Zeitung (Augsburg) Beilage Nr. 252, 58, 337; 9. Sept. — 3. Dec. 71.

7. [Z] Die Holbein'sche Madonna. — Herman Grimm. d. d. Lichterfelde 10. Sept. 71. 16 S. 8. (Dr. Original).

Preussische Jahrbücher. (Berlin) XXVIII. Bd. auch als Separatabdruck.

8. [Z] Holbein-Ausstellung. — A. W. Ambros. 9 Sp. (Dr. Orig.)

Neue Freie Presse. (Wien) Feuill. Nr. 2532; 12. Sept 71.

9. [Z] Die Darmstädter Madonna Hans Holbeins und das Dresdner Exemplar. — W. Lübke. 4 Sp. (Dr. Copie).

Schwäbischer Merkur. Schw. Kronik. (Stuttgart) Nr. 216; 13. Sept. 71.

10. [Z] Die Holbeinische Madonna. Ein Referat von E. H(is). 8 Sp. (Dr. Copie).

Basler Nachrichten. Feuill. Nr. 217. 18. (13. 14. Sept. 71.)

11. [Z] Die Holbein-Ausstellung in Dresden. — Alfred Woltmann. I. 8 Sp. II. 9 Sp. (Dr. Copie).

National-Zeitung. Feuill. Nr. 429. 39; 19 — 20. Sept. 71.

---

*) Den Hrn. Verfasser wird es vielleicht interessiren, bei diesem Anlass zu erfahren, dass ihn der Correspondent der Saturday-Review (Nr. 34) als „Herr Meyer — a descendant of the family who kneel in the picture" in die Discussion einführt.

12. [Z] Die Holbein'sche Madonna. — J. S. 5 Sp. (Referat nach Woltmann.)
Süddeutsche Presse. (München) Nr. 216. 17; 14—15. Sept. 71.
13. [Z] Die Holbein-Ausstellung zu Dresden. — J. A. Crowe. 8 S. (Dr. Copie).
Im neuen Reich. (Leipzig) Nr. 37. 15. Sept. 71.
14. [Z] Die Holbein-Ausstellung in Dresden. — (S. Vögelin). I. 6 Sp. II. 7 Sp.
Frankfurter Zeitung. Feuilleton Nr. 258, 259; 15. 16. Sept. 71.
15. Die Aechtheit der Holbein'schen Madonna in Dresden bewiesen von Albert Jansen. Dresden, R. v. Zahn 1871. (Sept.) 31 S. 8⁰.
16. [Z] Der Holbein-Congress und die Dresdener Madonna. — E. Dobbert. 10 Sp. (Dr. Copie.)
Nordische Presse. (St. Petersburg) Feuill. Nr. 232; 4. [16.] Sept. 71.
17. [Z] Die Holbein-Ausstellung in Dresden. — H. L(ücke). I. 4 Sp. (Dr. Copie.)
Deutsche Allgemeine Zeitung (Leipzig) Feuill. Nr. 219; 20. Sept. 71.
18. [Z] Ergebnisse der Dresdener Holbein-Ausstellung. — C. v. Lützow. Mit 1 Holzschnitt. 7 S. (Dr. Copie; enthält die Erklärung vom 5. Sept. [s. Nr. 4] mit Weglassung der Unterschrift von v. Alten und Hinzufügung von Julius Meyer, K. Woermann und G. Malss.)
Zeitschrift für Bildende Kunst (Leipzig) VI. Jahrg. 22. Sept. 71.
19. [Z] The Holbein Exhibition. (From our own Correspondent.) 2. Sp. gr. fol. (Dr. Wiederholung, nicht ganz von Holbeins Hand).
The Standard. (London) 22. Sept. 71.
20. [Z] Die Dresdener Holbeinausstellung. — L. P(ietsch). I. 4 Sp. (Dr. Copie.)
Schlesische Zeitung (Breslau) Feuill. Nr. 445; 23. Sept. 71.
21. [Z] Reiseskizzen. — K. W(oermann). 3 Sp. (Dr. Copie.)
Hamburgischer Correspondent. Feuill. Nr. 225. 24. Sept. 71.
22. [Z] Russischer Aufsatz. — 1 Sp. (Dr. Copie.)
С-Петербургскія Вѣдомостй (S. Petersburg) Nr. 251; 12. 24. Sept. 71.
23. [Z] Zur Holbein-Frage. — H. L. — W. S. 4 Sp.
Dresdner Anzeiger 5. Beilage Nr. 273. 30. Sept. 71.
24. [Z] Noch einmal der Holbeinzwist. 1. Der Schönheitsverlust der Dresdner Madonna. — Alfred Dove. 15 S.
Im neuen Reich. Nr. 39; 29. Sept. 71.
25. [Z] Noch einmal die Holbein-Ausstellung in Dresden. — e —. 4 Sp. (Dr. Copie.)
Deutsche Allgemeine Zeitung. (Leipzig) Feuill. Nr. 229. 1. Oct. 71.

26. [Z] Die Holbein-Ausstellung zu Dresden. — C. C(lauss). 6 Sp.
   Leipziger Zeitung. Wissensch. Beilage Nr. 79. 1. Oct. 71.

27. [Z] Zur Holbeinfrage.
   „Die Unterzeichneten haben sich zu folgender Erklärung vereinigt.
   Wir erkennen in dem Dresdner Exemplar der Maria mit der Familie Meyer von Hans Holbein d. J., trotz einer geringeren Vollendung in den Nebensachen, eine Wiederholung von der Hand des Meisters. Denn nur dieser war im Stande, so freie Veränderungen, und zwar so grosse Verbesserungen in den Hauptsachen zu geben, wie namentlich in der ganzen Raumeintheilung des Bildes und insbesondere der Proportion aller Figuren. Vor Allem aber konnte nur der Meister eine solche Erhöhung der Idealität in Gestalt und Geberde der Figur, in Schönheit und Ausdruck des Kopfes der Maria erreichen, welche weit über das im Darmstädter Exemplar Gegebene hinausgeht, und das Dresdner Bild in der That zu einem Gipfelpunkt deutscher Kunst erhebt, wofür es mit Recht von jeher gegolten hat.
   Das Darmstädter Exemplar befindet sich leider in einem Zustande allgemeiner Verdunkelung des Firnissüberzuges und theilweiser Uebermalung, vor dessen Beseitigung eine gründliche Beurtheilung, wie weit dasselbe noch Original sei, unmöglich ist.
   Dresden, im September 1871.
   A. W. Ambros. H. Bürkner. Lorenz Clasen. L. T. Choulant. Ed. Daege. A. Diethe. A. Ehrhardt. L. Gruner. H. Grüder. A. Hopfgarten. Julius Hübner. Rudolf Lehmann. Gust. Lüderitz. Eduard Magnus. Th. von Oër. C. Peschel. C. G. Pfannschmidt. Friedrich Preller sen. Ludwig Richter. Julius Schnorr von Carolsfeld. Julius Scholtz. Julius Schrader. W. Schurig. D. Simonsohn. F. Thessel.“
   Dresdner Anzeiger. Nr. 276. 3. Oct. 71. (wiederholt in mehreren Zeitschr.)

28. [Z] Zur Holbein-Frage. — Dr. A. von Zahn. I. 7 Sp. II. 6 Sp. (Dr. Copie.)
   Dresdner Journal. Feuill. Nr. 235. 36. 37. 11—13. Oct. 71.

29. [Z] Noch einmal der Holbeinzwist. 2. Ein Wort über den Urheber der Dresdener Madonna. — *v.* 3 S. (Dr. Copie.)
   Im neuen Reich. Nr. 40. Octob. 71.

30. Holbeins Madonna in Darmstadt und Dresden. — Dr. C. L(ampe sen.) Leipzig (F. C. W. Vogel) 1871 (14. Oct.) 20 S. 8. (Dr. Orig.)

31. [Z] Dresdner Briefe. — (Robert Waldmüller?) 3 Sp.
   Hamburger Correspondent. Feuill. Nr. 243. 15. Oct. 71.

32. [Z] Ein Nachwort in der Holbein-Frage. — Alfred Woltmann. 6 Sp. (Dr. Copie.)
   National-Zeitung. Feuill. Nr. 487. 18. Oct. 71.

33. [Z] Allemagne. Correspondance particulière. — Bruno Meyer. I. 5 Sp. II. 5 Sp. (Dr. Copie.)
   Journal des Beaux-Arts (Anvers) Nr. 20. 22. 30. Oct. 30. Nov. 71.

34. [Z] The Holbein Exhibition, Dresden. — 3 Sp. (Wie H. Grimm. Nr. 7.)
   The Saturday Review. (London) 21. Oct. 71.

35. [Z] Ein letztes Wort zur Holbeinfrage. — Julius Hübner. 9 Sp. (Dr. Original.)
Dresdner Journal. Feuilleton. Nr. 247. 48. 25. 26. Oct. 71.

36. [Z] Ueber die Aechtheitsfrage der Holbein'schen Madonna. Bücherschau. — Bruno Meyer. (Recension über Fechner u. Jansen Aechtheitsfrage.) 20 Sp.
Deutsche Warte. Bd. 1. Heft 10. October 71.

37. [Z] The Holbein Controversy. — E. F. S. Pattison. 4 Sp. (Wie H. Grimm.)
The Academy. Nr. 7. (London.) 1. Nov. 71.

38. [Z] Rückblick auf die Holbein-Ausstellung in Dresden. — C. Schnaase. 8 S. (Dr. Copie.)
Im neuen Reich. Nr. 45; 10. Nov. 71.

39. [Z] Nachlese von der Holbein-Ausstellung. — C. von Lützow 10 S. (Enthält den Bericht von Dr. W. Bode d. d. Dresden, 27. Sept. 71. und das Referat über den Aufsatz von A. v. Zahn.)
Zeitschrift f. bild. Kunst (Leipzig) VII. Bd. 2. Heft. 17. Nov. 71.

40. Der Literarische Streit über die beiden Bilder in Dresden und Darmstadt genannt Madonna des Bürgermeisters Meyer von Professor J. Felsing Kupferstecher etc. Leipzig, Herm. Vogel 1872. (Nov. 71.) 28 S. 8⁰.

41. Zur Frage der Aechtheit der Holbein'schen Madonna in Dresden. Ein Vortrag gehalten im Wiener Künstlerhause von Eduard Engerth. (Als Manuscript gedruckt). Wien, Gerold (Nov. 1871.) 28 S. 8.

42. The Holbein Madonna. — Charles Eliot Norton. 16 S. 8. (Dr. Copie.) Als Mspt. gedruckt.

43. [Z] Der Streit um die Madonna Holbeins. — G. 5 S.
Christl. Kunstblatt. (Stuttgart) 1. Dec. 71.

44. [Z] Les Madones de Darmstadt et de Dresde. — Henri et Rudolf Lehmann. 4 S. (Dr. Orig.)
Gazette des Beaux-Arts. (Paris) 1. Dec. 71.

45. Gedanken über die auf dem Zwinger zu Dresden stattgehabte Confrontation der Holbein-Bilder von Darmstadt und Dresden. — Eduard Magnus. Berlin, Lange 1871 (Dec.) 15 S. 8. (Dr. Original.)

46. [Z] Silvesterblicke auf ein Kriegsjahr der Kunstforschung. (M. Jordan.) 5 S. (Uebersicht der Literatur der Holbein-Ausstellung. Dr. Copie.)
Im neuen Reich. Nr. 1. 29. Dec. 71.

47. [Z] Der Holbein'sche Madonnenstreit. Mit 2 Holzschnitten in Umriss. J. H(übner). 3 Sp. fol.
Illustr. Zeitung. (Leipzig) 30. Dec. 71.

48. Bericht über das auf der Dresdner Holbein-Ausstellung ausgelegte Album. Mit einigen persönlichen Nebenbemerkungen von Gustav Theodor Fechner. Leipzig; Breitkopf und Härtel, 1872 (April) 45 S. 8⁰.

49. Hans Holbein der Jüngere und seine Madonna des Bürgermeisters Meyer. Von Dr. Th. Gaedertz. Mit 2 Holzschnitten (a. d. Illustr. Zeitung) Lübeck, Bolhoevener. 1872. (Juni) 29 S. gr. 8. (Dr. Copie.)

50. H. Holbein d. J. Art. im Supplement zur 11. Aufl. des Brockhaus'schen Convers.-Lex. I. Leipzig 1872. $1^1/_2$ S. Bericht über den Holbein-Streit (Dr. Copie.)

Ein vollständiges Exemplar der vorstehend verzeichneten Literatur ist mit den übrigen Akten der Holbein-Ausstellung dem Archiv der K. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden übergeben worden.

Bemerkungen zu Waagens Aufsätzen: „über in Spanien vorhandene Gemälde, Hand-Zeichnungen und Miniaturen."

Von **Dr. Herman Lücke.**

Die nachfolgenden Bemerkungen zu den in der Ueberschrift genannten Aufsätzen (Jahrbücher, 1. Jahrgang, 33, 89, 322, 2. Jahrgang, 1.) ergaben sich mir auf einer dreimonatlichen Reise durch Spanien, bei der ich ausser den Orten, die Waagen besuchte, ausser Burgos, Madrid, Toledo, Sevilla, Cordova, Malaga und Cadix, noch Barcelona, Valencia und Granada kennen lernte. Die Notizen, die ich hier mittheile, beziehen sich ausschliesslich auf Gemälde, die sich an jenen Orten befinden. Sie enthalten ausser einigen abweichenden kritischen Ansichten eine Anzahl thatsächlicher Berichtigungen und eine Reihe von Zusätzen und Ergänzungen, die jedoch auf eine auch nur annähernde Vollständigkeit nicht Anspruch machen.

In Betreff der Nationalgalerie in Madrid ist zunächst einer Neuerung zu gedenken, die dem verwahrlosten Zustand dieser Sammlung endlich Abhilfe verschaffen wird. Seither war dieselbe in den Räumen des Handelsministeriums, des früheren Klosters de la Santa Trinidad, auf das nothdürftigste untergebracht, die Bilder hingen in Corridoren und Zimmern zerstreut, zum Theil im schlechtesten Licht, von Staub förmlich zugedeckt und konnten nur zu den Stunden gesehen werden, wo die Beamten des Ministeriums nicht zugegen waren. Der werthvolle Theil der Sammlung, der allerdings nicht allzu umfänglich ist, soll nun in dem Museo Real, das jetzt seinen früheren Namen Museo del Prado wieder angenommen hat, Aufnahme finden. Die dazu nöthigen baulichen Veränderungen sind im Gange und eine Anzahl Bilder war bereits translocirt.

Von dem neuen Katalog des Museums*), der schon längst ein dringendes Bedürfniss war, ist vor Kurzem der erste Theil erschienen; er um-

*) Catálogo descriptivo é historico del Museo del Prado de Madrid, por Don Pedro de Madrazo. Madrid, 1872.

fasst die italienische und spanische Schule und ist durch die praktische Form der äussern Anordnung und die Genauigkeit der Beschreibungen und der geschichtlichen Angaben ebenso verdienstlich, wie durch die kunstkritischen Bemerkungen, die immer, auch wo sie disputabel erscheinen, künstlerischen Blick und wissenschaftliche Vorurtheilslosigkeit bekunden. Der zweite abschliessende Band wird nach Mittheilung des Verfassers noch vor Ablauf dieses Jahres erscheinen.

Ein Katalog des Sevillaner Museums, den Waagen bei seinem Aufenthalt in Spanien noch vermisste, ist gegenwärtig vorhanden, bietet aber wenig mehr, als eine einfache Nomenclatur (Catálogo de los cuádros y estatuas que existen en la actualidad en el Museo Provincial de Sevilla. 1868).

Bezüglich der kleinen Galerie der Akademie von Cadix macht Waagen die irrthümliche Angabe, dass sich daselbst „gute Bilder des Murillo, Ribera und Alonso Cano“ befänden (Jahrg. 1, 38). Die Galerie besitzt ausser einer Anzahl nicht sehr bedeutender moderner Sachen an werthvollen Bildern nur einige Werke von Zurbaran (der heilige Bruno, acht Mönche — einzeln stehende Figuren —, die vier Evangelisten, San Lorenzo und Johannes der Täufer).

Die Reihenfolge, in der Waagen die einzelnen Schulen und Meister bespricht, behalte ich hier bei.

Werke der altniederländischen Schule.

Der Brunnen des lebendigen Wassers. Von *J. van Eyck.* (Bisher in der Nationalgalerie, jetzt im Museo del Prado.) Mit dem Genter Altarbild hat dieses Werk im ganzen Stil der Erfindung, in der Composition, wie im Typus der Charaktere, die unverkennbarste und zweifelloseste Verwandtschaft. Von der Ausführung behauptet Waagen, dem Urtheil Mündlers beitretend, dass sie weder von Hubert, noch von Johann van Eyck herrühren könne. Die Farbe ist allerdings von der des Genter Bildes, namentlich vom Colorit derjenigen Theile, die dem Hubert zuzuschreiben sind, wesentlich verschieden, sie hat keineswegs die gesättigte Kraft und Tiefe, die man an diesen Theilen bewundert, vielmehr eine gewisse Blässe, einen hellbräunlichen Ton, der jedoch von grosser Feinheit ist und für die Art des Johann van Eyck zu einer bestimmten Periode geradezu charakteristisch genannt werden muss. Die Zeichnung ist durchgehends, besonders auch in dem reichen architektonischen Beiwerk, von ausnehmender Delikatesse, die ganze Behandlung ebenso sicher, als sorgfältig. Eine wesentliche Ungleichheit derselben, die Waagen zu bemerken glaubt und in der sich ihm zwei verschiedene Hände verrathen, war mir nicht erkennbar; nur die Art, wie in den

Köpfen der Engel die weisslichen Lichter ein wenig scharf aufgesetzt sind, könnte etwa für eine leichte Verschiedenheit von der Behandlungsweise des Uebrigen gelten. Im Ganzen ist die Wirkung des Bildes eine sehr harmonische und man wird an der Ansicht von Crowe und Cavalcaselle und Bürger festhalten müssen, die in diesem Werk eine der vorzüglichsten Arbeiten des Jan van Eyck erkennen.

Das Altarbild, welches Waagen (1, 40 fg.) als ein hervorragendes Werk *Rogers van der Weyden* (des „älteren“) bezeichnet, und auf das er meines Wissens zuerst in Deutschland aufmerksam gemacht hat, ist gleichfalls aus der Nationalgalerie nach dem Museo del Prado übergesiedelt; leider konnte ich davon nur den einen Flügel mit der Darstellung der Vertreibung aus dem Paradiese sehen.*) Die Gestalten Adams und Evas lassen in ihrer ziemlich heftigen Bewegung, wie in der scharfen Zeichnung der mageren Formen, die Eigenthümlichkeit Rogers nicht verkennen. Die Farbe ist kräftig, aber ohne eigentliche Wärme.

Die folgenden, mit Angabe der Nummern versehenen Werke gehören sämmtlich dem Museo del Prado an.

Nr. 1046. Die Kreuzabnahme von *Roger van der Weyden.* Von den beiden andern in Spanien vorhandenen Exemplaren dieses berühmten Werkes befindet sich das eine im Escorial, das andre vorläufig noch in der Nationalgalerie. Waagen nimmt bei Besprechung dieser Gemälde eingehend auf die Ergebnisse der archivalischen Forschungen Pincharts Rücksicht und gelangt zu dem Resultate, dass das Bild des Madrider Museums wahrscheinlich ein Werk des Sohnes von Roger, des Peter van der Weyden sei, von welchem Pinchart nachweist, dass er Maler gewesen, von dem aber übrigens genau so wenig bekannt ist, wie von dem Sohn desselben, dem „jüngern“ Roger. Ein so meisterhaftes Werk, wie die Kreuzabnahme des Museums, mit einem völlig dunkeln Namen zu versehn, ist immer bedenklich. Waagen kommt dazu, indem er von der Voraussetzung ausgeht, dass das Bild des Escorial von der Hand Rogers (des „ältern“) herrühre, während vielmehr Alles dafür spricht, dass wir in diesem sowohl, wie in dem ungleich geringeren der Nationalgalerie, Copien von anderer Hand, in dem Bild des Museums aber das Originalwerk des Meisters vor uns haben. Die Farbe ist hier vom gediegensten Impasto, klar und intensiv und bei allem Reichthum von harmonischer Wirkung, der Umriss der Figuren streng und, wie

*) Von den translocirten Bildern war nur eines, die Copie Giulio Romanos nach Raphaels Transfiguration, bereits aufgestellt, die übrigen standen noch, dicht zusammengedrängt, in einem Nebenraum des Museums.

immer bei Roger, nicht ohne Härte. Die Geberde der Magdalena, in der sich das Streben des Meisters nach heftigem Gefühlsausdruck in etwas eckiger Uebertriebenheit äussert, wiederholt sich auf dem nachher zu erwähnenden Bilde der Kreuzigung. Die Replik des Escorial erscheint gegen dieses coloristisch so reizvolle Werk auffällig grau und trocken in der Farbe, die Durchführung ist sehr sorgfältig und die Zeichnung kaum minder bestimmt, als im Original. Das Bild der Nationalgalerie endlich zeigt eine zwar kräftigere, aber sehr dumpfe und schwere Färbung und steht in der ganzen Art der Behandlung gegen die vorige Copie entschieden zurück. (Beide Copieen sind jedenfalls früheren Datums, als die mit der Jahreszahl 1488 bezeichnete Replik im Berliner Museum.)

Nr. 466. Die Kreuzigung von *Roger van der Weyden* stimmt in der Grösse, wie in der Composition genau mit dem Bild der Dresdener Galerie, Nr. 1718, überein; kräftiger im Kolorit und energischer im Ausdruck, ist sie jedenfalls als das Original des Dresdener Exemplars zu betrachten.

Mit dem Bild Nr. 1491, das Waagen als ein feines und edles Werk des *Gerard David* bezeichnet, „eine Maria, welche das Kind auf dem Arme hält", ist offenbar Nr. 429 gemeint. Dieses kleine, höchst werthvolle Gemälde, welches man früher sonderbarer Weise für einen Lucas von Leyden hielt, hängt jetzt unter Memlings Namen in dem ovalen Tribünenraum des Museums an sehr hervorragender Stelle, unmittelbar neben Raphaels Madonna mit dem Fisch. — Die Maria (halbe Figur), mit dem Kind auf dem Arm, welches einen Rosenkranz hält, ist inmitten einer gothisch verzierten Fensterumrahmung dargestellt, auf der Brüstung vorn ein Blumenstock und ein Buch, im Hintergrund rechts ein kleines Stück Landschaft. Der überaus milde und tiefe Ton des Kolorits, der weiche, sammetartige Glanz und die feine Glätte desselben sprechen lebhaft für die Urheberschaft Gerard Davids; auch in den kurzen Proportionen der Madonnenfigur und in der auffälligen Grösse des Kopfes erkennt man Eigenheiten dieses Meisters. Sehr wirkungsvoll und von echt malerischem Reiz ist der Contrast des dunkelgrünen Gewands der Madonna gegen den hellen Hintergrund des Himmels und der Landschaft. Der Ausdruck des Kindes hat etwas Unlebendiges, um so ansprechender ist das Madonnengesicht, dessen milde Anmuth in der coloristischen Stimmung des Ganzen wiederklingt.

Das merkwürdige Bild Nr. 427 hat die Willkür der wunderlichsten Benennungen zu erdulden gehabt. Von Martin Schön, unter welcher Bezeichnung es Passavant kennen lernte, wurde es später auf Quentin Metsys umgetauft, dessen Name so oft in Fällen schlimmer Rathlosigkeit

hat herhalten müssen. Das Bild stellt unter drei in spätgothischem Stil verzierten Bögen die Gestalten Christi, der Maria und Johannes des Täufers in halber, fast lebensgrosser Figur dar, in dem Rund über dem mittleren Bogen einen Engel in gleichfalls halber Figur, aber kleinerem Maassstab. Sämmtliche Gestalten haben ihre Vorbilder im Genter Altarwerk und weichen von den entsprechenden Figuren desselben nur in Einzelheiten ab. Der Christus des Madrider Bildes ist ohne Tiara, der etwas ausdruckslosen linken Hand fehlt das Scepter, während die segnende Geberde der rechten ganz die nämliche ist, wie in dem Genter Gemälde, die grosse Agraffe des Mantels ist von anderer Form. Maria trägt eine kleinere Krone und hält die Hände betend vor die Brust. Bei Johannes ist die deutende Bewegung der rechten Hand ziemlich dieselbe, wie in dem Genter Bild, die linke ist an die Brust gelegt, der Mantel ohne Verzierung. In dem Engel, der ein Notenblatt in der Hand hält, ist der Engel der Verkündigung nicht besonders glücklich als Muster benutzt; man sieht sogleich, dass die Gestalt für den Platz, den sie einnimmt, nicht ursprünglich gedacht ist, ihre seitliche Wendung erscheint unmotivirt, das Notenblatt nur wie ein Behelf, und die Einfügung in das Rund hat eine Gezwungenheit, von der auch die Anordnung der andern Gestalten nicht völlig frei ist. Typus und Charakter der Köpfe sind treu und mit lebendigem Verständniss wiedergegeben, die Farbe ist, wie auch Waagen hervorhebt, von erstaunlicher Wärme und Kraft und die Ausführung von grosser Gediegenheit. Waagen schreibt das Bild „einem sehr tüchtigen Meister am Ende des 15. Jahrhunderts“ zu, während es Passavant (Die christliche Kunst in Spanien, S. 139) sehr bestimmt als ein Werk Bernhards von Orley bezeichnet. Mir ist in hohem Grade wahrscheinlich, dass der Schüler dieses Meisters, *Michel van Coxcien*, der für Philipp II. von Spanien die treffliche Copie des ganzen Genter Altarwerks*) malte, auch der Urheber dieses Bildes gewesen; in der Kraft des Colorits kommt es jener Copie vollkommen gleich, in der Zeichnung ist es vielleicht noch strenger. Jedenfalls wäre es, wie jene, in die frühere Zeit des Künstlers zu setzen. — Besonders lehrreich ist dieses Bild als ein Beispiel jener freien Copien, die in der Kunstgeschichte hie und da auftauchen und die Kritik leicht in Verlegenheit bringen. Nicht selten hat man sich früher in der Nachahmung und Benutzung geschätzter Werke Freiheiten gestattet, die jetzt gegen die künstlerische Sitte verstossen würden und uns fast

*) Die Theile dieser Copie sind jetzt bekanntlich zerstreut. Im Berliner Museum: Christus und das apokalyptische Lamm, in der alten Münchener Pinakothek: Maria und Johannes, das Uebrige als Ergänzung des Eyckschen Altars in St. Bavon zu Gent.

pietätlos erscheinen. In dem vorliegenden Fall kann darüber kein Zweifel bestehn, dass die Abänderungen des Originals nicht von seinem Urheber ausgingen. Dass das Bild von einem der van Eycks herrühren könne, daran ist nicht zu denken, aber die ganze compilatorische Art der Anordnung beweist auch, dass der Copie nicht ein andres Gemälde oder ein Entwurf jener Meister zu Grunde gelegen.

Nr. 493. Anbetung der Könige, im Museum noch jetzt als Lucas von Leyden bezeichnet, von Waagen mit Recht dem *Herri met de Bles* zugeschrieben. — Das Käuzchen, die Signatur des Meisters, fehlt nicht, es befindet sich, allerdings schwer erkennbar, rechts in einer Nische des Mauerwerks. Eine Replik des Bildes besitzt die alte Pinakothek in München (Nr. 91 der Cabinete).

Nr. 1011. Maria mit dem Kind an der Brust. Waagen rückt das Bild von Quentin Metsys, für den es entschieden zu gering ist, auf *Jan Metsys* herab. Hart in der Zeichnung und sehr grau im Colorit; von recht auffälliger Vertracktheit die linke Hand der Madonna, deren vierter Finger gewaltsam über den dritten gezwängt ist.

Die beiden Bilder von *Marinus (Seeuw) van Reymerswalen*, die das Museum besitzt, sind mit Inschriften versehn: das eine, der Geldwechsler mit seiner Frau, ist bezeichnet: Reymerswale Marinus me fecit 1538, und das andre, der heilige Hieronymus: Marinus fecit 1521. — Vom letztern befindet sich eine von Waagen nicht erwähnte Wiederholung in der Akademie San Fernando zu Madrid, die nur wenige und sehr nebensächliche Abweichungen zeigt, mit der Inschrift: Opus Marini de Reymerswale a. 1535. Dieses Bild ist wärmer in der Farbe und feiner behandelt, als jenes frühere.

Zu dem fein ausgeführten Bild von *Mabuse*, Nr. 457, welches die italienisirende Richtung des Meisters sehr zierlich repräsentirt, wäre noch eine von Waagen nicht erwähnte Madonna in der niederländischen Art des Meisters (Nr. 1019) hinzuzufügen und zu dem Bilde von *Hemessen*, Nr. 688 (Maria mit dem Kind) noch Nr. 1042, der Dorfchirurg, der früher für einen Quentin Metsys galt, wahrscheinlich aber auch von Hemessen herrührt.

Bezüglich zwei andrer hier nachzutragender Werke der altniederländischen Schule in den Kathedralen von Burgos (Capilla del Condestabile) und Granada (Capilla Real) verweise ich auf Passavant, a. a. O. S. 132. Ebenda wird auch eines interessanten Bildes in der Sacristei des Chors der Kathedrale von Sevilla erwähnt, welches Waagen nicht gesehn. Es ist eine Pieta (halbe Figuren unter Lebensgrösse) und wird dort für ein Werk des Morales (1500—1586) ausgegeben, obschon

Bermudes*) bemerkt, dass es wahrscheinlich älteren Datums sei. Das Bild ist offenbar niederländischen Ursprungs und erinnert in Zeichnung und Farbe, namentlich auch in der heftig schmerzlichen Geberde, mit welcher Maria den in ihrem Schoss liegenden Leichnam Christi umfasst, sehr entschieden an die Art Rogers van der Weyde. Passavant schreibt es dem „jüngeren" Roger zu.

Ein kleines, sehr bemerkenswerthes Bild, das mich inmitten wunderlicher, modern spanischer Malereien wohlvertraut anblickte, ist die Darstellung des Todes der Maria, gleichfalls in der Kathedrale von Sevilla (Sacristia de los calices), die weder bei Waagen noch bei Passavant Erwähnung gefunden und auch von Bermudes nicht genannt wird. Die Composition des Bildes ist vollkommen dieselbe, wie in dem bekannten, jenen Gegenstand darstellenden Kupferstich *Martin Schongauers*. (Bartsch 33). Maria ruht in einem Himmelbett, dessen grüner Vorhang an der linken Seite aufgerafft ist, während er auf der rechten lang herabfällt; eine grüne Decke, die über die Entschlafene gebreitet ist, reicht in scharf gebrochenen Falten bis auf den schmalen Untersatz des Bettes herab. Von der Rechten nimmt Johannes die Kerze aus der Hand der Jungfrau, ein Apostel ihm zur Seite hält den Sprengwedel. Vorn links, in trefflicher Gruppe, knien zwei andre Apostel, in einem Gebetbuch lesend, das der Maria zu Füssen auf dem Bettrand liegt; der eine, an die Schulter des andern gelehnt und im Rücken desselben einen langen Kreuzstab haltend, führt mit der Linken ein Brillenglas dicht über die Zeilen des Buchs und ist, wie sein Genosse, ganz in das Lesen der heiligen Worte vertieft. Die übrigen Apostel umgeben das Bett der Todten in andächtiger Trauer. Im Vordergrund rechts steht ein hoher Leuchter im Renaissancestil, mit brennender Kerze. — Die Characteristik der Figuren ist zwar nicht von der nämlichen Schärfe und Lebendigkeit, wie im Stich, aber im Ganzen bestimmt und ausdrucksvoll, das Colorit von sorgfältiger Behandlung, etwas kühl in der Gesammthaltung, aber nicht ohne Kraft. Jedenfalls gehört das tüchtige Werk unter die nicht geringe Zahl von Bildern, die von Schülern oder Nachahmern Schongauers nach dessen Kupferstichen ausgeführt wurden. Eine Bezeichnung ist nicht vorhanden; das ganze, auf Holz gemalte Bild ist trefflich erhalten. (h. 58 Cent., br. 40 Cent.). — In der Composition völlig verschieden von diesem Bild ist das früher im Besitz des Herrn Beaucousin zu Paris, jetzt in der Nationalgallerie zu London (Nr. 658) befindliche Bild vom Tod der Maria, das Crowe

*) Descripsion artistica de la Catedral de Sevilla, S. 30.

und Cavalcaselle*) zuerst dem Martin Schongauer zuwiesen, und das Waagen**) als eines der schönsten seiner Werke bezeichnet. Die Gazette des Beaux-Arts vom Jahr 1859 (III. zu S. 324 ff.) enthält einen Stich nach diesem Gemälde. Eine vorzügliche Copie des letzteren besitzt die Gallerie Sciarra in Rom,***) von welcher Förster (Gesch. der deutschen Kunst, 2. 196) irrthümlicher Weise annimmt, dass sie mit dem Kupferstich Schongauers übereinstimme.

Bilder der italienischen Schule.****)

Das schöne Bild einer heiligen Familie (Nr. 778), welches früher Leonardo da Vinci zugeschrieben wurde, ist in dem neuen Katalog seinem wahren Urheber, dem *Luini* zurückgegeben, als dessen Werk es von Waagen, wie schon von Passavant u. A. bezeichnet wurde. Die Vorzüge des Meisters zeigen sich hier in aller Vollkommenheit, auch die Composition, die räumliche Anordnung der Gestalten und die Linienführung, die Luini zuweilen vernachlässigt, sind von seltener Anmuth; nichts Graziöseres kann gedacht werden, als die Gruppe des Christuskindes und des kleinen Johannes, die sich zwischen den geöffneten Armen der Jungfrau liebkosend umfassen. Von dieser schon frühzeitig, namentlich von Niederländern, häufig copirten Gruppe besitzt das Madrider Museum gleichfalls eine Copie (Nr. 739), die bisher dem Cesare da Sesto zugeschrieben wurde, für den sie jedoch, wie Waagen mit Recht bemerkt, von zu warmer und feiner Färbung ist. Vielleicht ist das Bild, das hinter dem Originale allerdings wesentlich zurücksteht und in der Modellirung etwas Verschwommenes hat, eine Reproduction von Luini selbst, als welche es im Catalog angeführt wird. Ein andres Bild, Salome mit dem Haupt des Johannes (Nr. 799), eine Wiederholung des bekannten Bildes von Luini in der Tribüne der Uffizien, wird im Catalog gleichfalls diesem Meister beigemessen, obschon es wegen der Härte der Zeichnung und der ziemlich schweren Farbe für eine wahrscheinlich alte Copie zu halten ist.

---

*) The early flemish painters, p. 324.

**) Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, I. S. 177.

***) Vergl. Burckhardt, Cicerone. 2. Aufl. S. 857.

****) Die Bilder, bei denen keine Ortsbezeichnung angegeben ist, befinden sich im Museo del Prado. In dem erwähnten Catalog ist eine neue Nummerirung derselben eingeführt, der Index stellt sie mit der früheren zusammen. In Rücksicht auf die Waagen'schen Aufsätze ist hier die alte Nummerirung beibehalten.

Von zwei andern, mit dem Namen Leonardo's bezeichneten Bildern erinnert das eine in der Sacristei der Kathedrale zu Granada, Nuestra Señora del socorro, zugleich an *Lorenzo di Credi* und *Salaino*, welchem letztern es von Passavant zugeschrieben wird. Das andre Bild ist eine büssende Magdalena (halbe Figur) in der Kathedrale von Burgos (Kapelle Condestabile); der um die Hüften nur leicht mit einem Felle bekleidete Körper ist von weichen und vollen Formen und sorgfältig modellirt, die Carnation warm, in einem gelblichen Ton. Die Behandlungsweise, die im Ganzen den Charakter der Schule Leonardo's trägt, findet Passavant in der Art *Giovanni Pedrini's*.

Nr. 689. Christus mit dem Kreuz, von *Sebastian del Piombo*; Bruststück, nur den linken Arm mit umfassend, auf Schiefer gemalt; das Gewand grünlich, die Farbe im Ganzen von dunklem Ton, schwer in den Schatten, theilweis durch Verputzen beschädigt. Der Ausdruck und die sculpturale Härte der Formen zeigt die Nachahmung Michelangelo's schon dicht an der Gränze des Manieristischen. Waagen und der neue Catalog halten das Bild für eine Copie nach Sebastian, während es Crowe und Cavalcaselle als ein Originalwerk desselben betrachten. — Ein bedeutendes Werk mit überlebensgrossen Figuren in der Kathedrale von Burgos (Capilla de la Presentacion), Maria sitzend, zur Seite das Christuskind stehend mit segnender Geberde, über ihr zwei Engel mit der Krone, das Ganze von Michelangeleskem Charakter, wird von R. Ford (Handbook for travellers in Spain, S. 9) und von Waagen wohl mit Recht dem Sebastian del Piombo zugeschrieben.

Andrea del Sarto. Ausser den drei unzweifelhaft echten Werken dieses Meisters, der grossen heiligen Familie mit dem Erzengel (Nr. 772), dem schönen Porträt der Lucretia del Fede (Nr. 664), und dem Opfer Abrahams (Nr. 837) besitzt das Museum noch eine Anzahl anderer Bilder, die auf den Namen Andrea's nur in bedingtem Sinne Anspruch haben. Eine Maria mit dem Kind, dem kleinen Johannes und zwei Engeln (Nr. 681) zeigt in den Typen und im allgemeinen coloristischen Geschmack die Merkmale seiner Schule; in der Ausführung geht das Flüssige der Behandlungsweise des Meisters in's Zerfliessende über. Waagen will auch die Composition, die allerdings wenig „Architektonisches" hat, dem Andrea absprechen; nach Crowe und Cavalcaselle (Hist. of painting in Italy, III. 584) ist jedoch in London das Original des Meisters vorhanden, im Besitz des Marquis von Hertford. Die Replik, Nr. 911, ist noch schwächer, flau und verblasen im Colorit. Ein besseres Werk aus der Schule Andrea's ist die Maria mit dem Kind, Nr. 871, während die Copie nach der Madonna der Gallerie Barberini in Rom (Nr. 788) sehr

manieristisch erscheint, bunt, trocken und hart in der Malerei und jedenfalls der italienischen Verfallzeit angehört. Die drei zuletzt genannten Bilder sind von Waagen nicht erwähnt.

Raphael. Nr. 784. Die Kreuztragung. So mächtig die Wirkung dieses Bildes ist durch die dramatische Kühnheit der Composition, die Gewalt der Zeichnung und vor Allem durch die Grösse der Charakteristik im Kopfe Christi und in der Geberde der Mutter, die farbige Gesammterscheinung des Werkes macht sofort einen eigenthümlich befremdenden Eindruck. Durch mehrfache Restaurationen hat es nicht unerheblich gelitten, und gewiss war das noch immer eminent kräftige Colorit ursprünglich harmonischer, als jetzt. Eine gewisse Härte der Farbenkontraste, die durch die Schärfe der Umrisse noch auffälliger wird, ist dem Bilde jedoch offenbar von vornherein eigen gewesen; die Schatten haben meist einen schweren dunkeln Ton, die Lichter häufig einen kühlen, weisslichen Glanz. Dass Raphael selbst nur einen Theil des Bildes, die Gruppe Christi und der Frauen, und auch diese nicht ganz ausgeführt hat, darf mit Bestimmtheit behauptet werden. Der gebrochene Ton der bläulich grauen Farbe, in welcher die Gewänder Christi und der Mutter, nur leise nüancirt, übereinstimmen, ist von wunderbar ernster und feierlicher Wirkung; das Antlitz Christi, in dem ergreifenden Ausdruck erhabenen Leidens das Bedeutendste des ganzen Gemäldes, ist auch meisterlich im Colorit, der Kopf der Maria dagegen von einem gleichmässig bräunlichen Bronceton und ohne eigentlich coloristisches Leben. Das purpurrothe Gewand der Magdalena sticht aus der schön gestimmten Farbengruppe dieses mittleren Theils der Composition ziemlich scharf hervor. Der Intention nach vorzüglich und sehr characteristisch ist die unruhig flammige Färbung der musculösen Gestalt des Henkers vorn, doppelt wirksam im Gegensatz zu dem tiefernsten Colorit der Hauptfiguren und dem Dunkel des Hintergrunds; die Ausführung fällt ins Grelle und Derbe, die Fleischpartien, die nackten Beine und der linke Arm, haben jenen kühlen röthlichen Ton, der sogleich an die Palette Giulio Romanos erinnert. Dieser hat denn auch jedenfalls einen bedeutenden Antheil an dem Bilde, das in der Zeit zwischen 1517 und 18 entstand, wo Raphael selbst zur vollständigen Ausführung eines so umfänglichen Werkes nicht mehr Musse hatte. Die Vorzüge auch dessen, was darin auf Rechnung des Schülers kommt, erkennt man aber deutlich, wenn man das Bild mit der unmittelbar daneben hängenden Copie Giulio Romano's nach der Transfiguration vergleicht, einer kalten und bunten Malerei, in der von dem Kunstgefühl Raphaels so gut wie nichts mehr vorhanden ist. Im Ganzen bleibt das Spasimo, auch in den vom Meister nicht selbst, aber nach

seiner Vorschrift und unter seiner Aufsicht ausgeführten Theilen, ein imposantes Beispiel jenes markigen und kühnen Colorits, das für Raphaels letzte Periode bezeichnend ist und mit der grandiosen Mächtigkeit der Formen, zu der sein Stil sich auf diesem letzten Höhepunkte entfaltete, im innersten Einklang steht. Es zeigt dieses Werk in sehr prägnanter Weise, wie entschieden Raphael in jener Zeit auch auf starke, spezifisch coloristische Wirkungen ausging.

Nr. 726. La Perla. Die Ausführung des unter diesem Namen berühmten Bildes wird von Waagen nach Passavant's Vorgang dem Giulio Romano vollständig und mit voller Bestimmtheit zugeschrieben; nach Madrazo's Ansicht (Katalog S. 192) lässt sich wenigstens nicht verkennen, dass Giulio an der Ausführung betheiligt gewesen. — Die Erfindung ist vollendet raphaelisch, aber auch die Art, wie sie verwirklicht erscheint, trägt fast in Allem, wie mich dünkt, das Gepräge des Ursprünglichen. Eine geistige Anmuth und Heiterkeit ist durch die ganze Darstellung verbreitet, die wohl nur aus der Hand Raphaels selbst so rein in das Werk übergehn konnte; auch in denjenigen früheren Werken Giulio's, in denen er dem Meister am nächsten kommt, möchte die Grazie dieses Bildes schwerlich erreicht sein. Das Colorit erscheint mir von entschieden höherer Qualität, als das Urtheil der Vorhergenannten zugibt. Im Vergleich zu der mächtigen Leuchtkraft und Intensivität der Farbe, mit der die Madonna del Pesce in dem benachbarten Raum über die ganze Umgebung triumphirt, hat es einen leichteren, aber dennoch sehr gediegenen Glanz, der grossartigen Einfachheit gegenüber, mit welcher dort die Localfarbe wirkt, erscheint es reicher, mannigfaltiger durch Lasuren nüancirt. Die Verschmelzung der Töne ist von einer Feinheit, welche die Kraft der Farbe nicht alterirt. Venezianische Einflüsse sind nicht zu verkennen und namentlich der blaue, von röthlich schimmernden Streifen durchzogene Himmel des Hintergrundes ist von Tizianischem Lüstre. Die Schatten sind etwas dunkel, und durch Verputzen und Restauriren hat das Bild während seines Aufenthalts in Paris an manchen Stellen nicht wenig gelitten. Bringen wir dies mit in Anschlag, so werden wir mit um so grösserer Zuversicht die Ausführung des kostbaren Werks in allen wesentlichen Theilen Raphael selbst beimessen können. — Nach den Erörterungen Reumont's in diesen Jahrbüchern (Jahrgang 2, 250 ff.) hat man die Perla für dasjenige Bild zu halten, von dem Vasari (Lemonnier'sche Ausg. VIII. 32.) sagt, dass es Raphael für die Grafen von Canossa malte. Vasari fügt dann hinzu: „Das Bild stellt eine schöne Nativitá dar, mit einer Morgenröthe (jene röthlichen Streifen des Himmels), die sehr gerühmt wird, gleichwie die h. Anna, ja das ganze Werk, das

man nicht höher preisen kann, als indem man sagt, dass es von der Hand Raphaels von Urbino ist." — In der Madonna della Gatta im Museum von Neapel hat Giulio Romano die Perla in seine spätere rohe Manier übertragen und durch verschiedene Zusätze, nach Burckhardt's Worten, förmlich profanirt. Diese künstlerische Sünde müsste um so gröber erscheinen, wenn er in früherer Zeit bei der Ausführung des edeln Werkes betheiligt gewesen.

Nr. 794. La sagra familia de la Rosa. Der ganze untere Theil des Bildes, der linke Fuss des Christuskindes und die Brüstung mit der darauf liegenden Rose, nach der das Gemälde benannt ist, wurde von moderner Hand angefügt. Brüstung und Rose fehlen auf den übrigen Exemplaren der Composition, von denen das eine, von Giulio Romano gemalte, die Munro'sche Sammlung in London, ein zweites die Dresdner Galerie, drei andre das Provinzialmuseum von Valladolid besitzt. Die Behandlung bei dem Madrider Bild ist ausserordentlich leicht und frei, der Farbenauftrag ziemlich dünn; der hellbräunliche Ton des Ganzen war ursprünglich jedenfalls noch lichter. So meisterlich aber der Pinsel geführt ist, das Flache des Vortrags und eine gewisse Trockenheit der Farbe lassen gleichwohl an der technischen Urheberschaft Raphaels zweifeln. Wahrscheinlich wurde das Bild im Atelier des Meisters nach seinem Entwurf und unter seiner Aufsicht ausgeführt, ob von Raphaello dal Colle, wie Waagen glaubt, bleibe dahingestellt. Der Catalog bezeichnet das Gemälde als ein Werk Raphaels.

Nr. 723. La sagra familia del Agnus Dei. Mit noch grösserer Sicherheit, als bei dem vorigen Bild, lässt sich bei diesem behaupten, dass Raphael mit der Ausführung nichts zu thun gehabt. Obschon mit seinem Namen bezeichnet, trägt es doch keineswegs die künstlerische Signatur seiner Hand. Die Farbe des äusserst fleissig durchgeführten Bildes hat etwas Kaltes, Glattes und Schillerndes, und in der Zeichnung ist der Entwurf des Meisters, der dem Bilde zu Grunde gelegen, nicht überall mit geistiger Treue festgehalten; eine gewisse unraphaelische Eleganz macht sich in der Gestalt der Maria, besonders in der herabhängenden Hand derselben bemerklich. Waagen und Passavant halten das Bild für eine Arbeit Francesco Penni's, während der Catalog merkwürdiger Weise an der Autorschaft Raphaels festhält. Das Landschaftliche ist vielleicht von Giovanni da Udine. Die Madonna della Lucertola im Palast Pitti, gewöhnlich dem Giulio Romano zugeschrieben, nach Mündler das Werk eines Niederländers, ist eine Wiederholung dieses Madrider Bildes von geringerem Werth.

Unter der Reihe der venezianischen Bilder lässt Waagen ein

Werk *Giovanni Bellini's* (Nr. 665) unerwähnt. Es stellt die Madonna mit dem Kind zwischen zwei heiligen Frauen dar (halbe Figuren) und ist bezeichnet: Joannes Bellinus p. Zur Rechten der Madonna, deren blauer Mantel den Kopf bedeckt, die h. Ursula, in weissem Kleid und rothem goldgesäumtem Mantel, mit dem Pfeil in der Rechten, eine liebenswürdige und durch die Anmuth ihrer demüthigen Haltung höchst anziehende Gestalt; zur Linken die h. Katharina (od. Magdalena) in grünem Kleid und hellgelbem Obergewand, das Haar mit Perlenschnüren geschmückt, die Hände gefaltet; hinter der Madonna ein dunkelgrüner Teppich. Das Bild, ein interessantes Werk aus der ersten Zeit Bellini's, ist vielfach beschädigt; vollkommen gut erhalten ist nur der Kopf der Ursula, an den Köpfen der Madonna, des Kindes und der Katharina zeigen sich starke Uebermalungen, namentlich in Augen und Mund. Vergl. Crowe und Cavalcaselle, Hist. of p. in North-It. I. 162.

Nr. 414. Petri Schlüsselamt, früher Giovanni Bellini zugeschrieben, ist jetzt im Catalog als ein Werk *Vincenzo Catena's* bezeichnet, wofür es auch von Waagen erklärt wurde. Die Art dieses Meisters zeigt sich besonders in der scharfkantigen Zeichnung der Umrisse, in den spitzen, etwas kleinlichen und unkräftigen Formen der Profile. Die Köpfe sind im Ausdruck wenig bedeutend, der der Heiligen links hinter Petrus ist sogar ziemlich nichtssagend. Die starke Beschattung der Profile des Petrus und der hinter ihm stehenden Heiligen erscheint etwas gesucht. Die Ausführung ist sorgfältig, die Farbe von klarem und hellem Ton. — Bei Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. I. 190) wird das Bild unter den namenlosen Bellinesken Werken aufgeführt, als Copie nach einem besseren Exemplar, welches sich im Besitz des Marquis von Exeter, Burleigh House, befindet.

Nr. 797. Marsilio und seine Braut, von *Lorenzo Lotto*. Die originelle und immer interessante Eigenthümlichkeit dieses Meisters, die seine Werke trotz ihrer grossen Verschiedenheit so rasch erkennbar macht, spricht sich frappant auch in dieser einfachen Porträtzusammenstellung aus. Marsilio steckt seiner Braut, die ergeben und gutmüthig dreinschaut, mit dem Ausdruck humoristischer Resignation den Ring an den Finger, während Amor oder Hymen, der lächelnd mit buntfarbigem Gefieder über dem Paare schwebt, einen vieldeutigen Lorbeerzweig ihnen als Joch auf den Nacken legt. Auf dem Zweige steht die Inschrift: L. Lotus p. 1523. Die klare und durchsichtige Farbe ist von duftiger Weichheit, doch ohne tiefere Wärme. Das auffällige Costüm ist mit grosser Sorgfalt behandelt. Marsilio trägt einen weiten, schwarzseidenen Rock, der nur am Hals den schmalen schwarzgestickten Kragen des

Unterkleids und an den Händen auf gleiche Art gestickte Manschetten sehen lässt. Die breite barettartige Mütze sitzt auf einer Art Turban von schwarzgrundirtem Goldbrokat. Die Braut trägt ein rothes Gewand mit weiten Aermeln, über dem feingefältelten Vorhemd einen breiten, reichgestickten Kragen, eine Halsschnur von Perlen und auf dem Kopf ein dichtes mit Juwelen besetztes Chenillenetz. — S. Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. II. 514, auch in Bezug auf die Benennung der dargestellten Personen. Ebenda (S. 525) wird der h. Hieronymus in einer Landschaft Nr. 437 erwähnt, als ein Beispiel für die energischere Art von Lotto's Colorit. Die Farbe des Bildes, das im Catalog für ein Werk Tizians (aus dessen Spätzeit) gilt, ist sehr eingedunkelt, die Behandlung ziemlich flüchtig. Eine Replik desselben befindet sich in der Galerie Doria in Rom.

Nr. 418. Maria mit dem Kind auf einem Thron, zur rechten Seite stehend der h. Franciscus, zur linken der h. Rochus, im Katalog dem *Pordenone* zugeschrieben. Die Figuren dieses werthvollen Bildes (unter halber Lebensgrösse) sind auffällig schlank, die Gewänder einfach und edel in der Anordnung; die Malerei ist nicht sowohl fleissig, wie Waagen sagt, als vielmehr leicht und mit treffender Sicherheit behandelt. Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. II. 292) finden das Bild mehr in der Art des Francisco Vecelli, als in der Pordenone's. Wenn es dem letzteren angehört, so stammt es jedenfalls aus seiner früheren Zeit.

Nr. 792. Madonna mit dem Kind, links vor ihr die h. Brigitte mit Blumen, hinter dieser d. h. Hulfo in Waffenrüstung; im Catalog dem *Giorgione* zugeschrieben. Dieses kostbare Bild, das zum Schönsten gehört, was die venezianische Schule hervorgebracht, ist zugleich eines der reizendsten Räthsel der Kunstgeschichte. Die Zeit seiner Entstehung ist jene jugendliche Blütheperiode der venezianischen Schule, wo sich die Kunstformen Giorgione's, Palma's und Tizians noch in lebendigster Wechselwirkung durchdrangen; es scheint, als hätten sich die Genien dieser Meister zu dem schönen Werk eigens mit einander verbündet, so sehr meinen wir die Eigenthümlichkeit eines jeden darin zu erkennen. Der Typus der h. Brigitte erinnert an Palma's Violante, die Maria erscheint als dic jüngere Schwester der Madonna auf dem Dresdner Bild der „Gesegneten,“ während der prächtige Kopf des Heiligen, ein vollendeter Typus schöner Männlichkeit, besonders an Giorgione denken lässt. An glänzender Frische und gesättigter Kraft, an feinem Schmelz, wie an reicher Pracht des Colorits dürfte das Bild von keinem andern der venezianischen Schule übertroffen werden; der Ausdruck des Madonnenkopfes, der am meisteu im Stile Tizians ist, hat eine seelische Anmuth und

Innigkeit, wie sie in späteren, auch den vorzüglichsten Werken dieses Meisters nicht oder nur selten wiederkehrt. Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. II. 153) halten das Bild, „obwohl es Palmeskes Ansehn hat,“ für ein Jugendwerk Tizians; ebenso Waagen.

Nr. 780. (Von Waagen nicht erwähnt.) David, mit dem Schwert Goliaths in der Rechten, ihm zur Seite auf einem Tisch das Haupt des Riesen, auf dem seine Linke ruht. Rechts ein Soldat im Costüm des 15. Jahrhunderts. (Halbe Figuren in Lebensgrösse). Dies Bild, das im Museum bisher für einen *Giorgione* galt, ist jetzt im Catalog mit Recht als ein Werk *Luca Giordano's* in der Art Sebastians del Piombo bezeichnet. —

Tizian. Nr. 864. Das Bachanal. Nr. 852. Der Garten der Venus. Bei der ersten dieser zwei berühmten Compositionen,*) in denen sich die Venezianische Phantasie in ihrer heitersten Blüthe entfaltet, tritt in der malerischen Wirkung ein Moment in den Vordergrund, das Tizian sonst in der Regel mit entschiedner Discretion behandelt. Das Poetische der Malerei beruht hier sehr vorwiegend auf dem reizvollen Spiel des Lichts und der Schatten und dem Zauber des Helldunkels. Ueber die ganze unter hohen Bäumen ruhende Mittelgruppe ist ein klarer warmtöniger Schatten gebreitet, aus dem nur Schulter und Brust der beiden liegenden weiblichen Gestalten hellbeschienen hervorleuchten, die Gruppe links ist in noch tieferem Dunkel gehalten, während die der Tanzenden rechts, in schöner Uebereinstimmung mit ihrer lebhaften Bewegung, von breiten Lichtern gestreift wird. Ueber die nackte Gestalt der jungen schlafenden Bachantin, die in süsser Ermattung anmuthig hingestreckt, rechts im Vordergrund ruht, ergiesst sich das vollste goldige Licht des Tages, ihr Contrast zu dem Dunkel des Mittelgrunds ist von blendender Wirkung. Das Landschaftliche in diesem festlichen Bild der frischesten Lust und Sinnenfreude ist voll und reich entwickelt und umfasst das warmblütige Leben der Gestalten mit einer weichen idyllischen Ruhe. Die Farbe hat hier jenen Duft der völligen Reife, das Lockere und Flaumige jener Morbidezza, die den schönsten Werken aus Tizians mittlerer Zeit eigen ist. — Das andre Bild, der Garten der Venus, wo einige Mädchen der Göttin der Liebe und Fruchtbarkeit, deren Statue hier aufgerichtet ist, ihre Opfer darbringen, zeigt eine einfachere malerische Behandlung.

---

*) Sie wurden nebst zwei anderen für Alphons I. von Ferrara ausgeführt; von den letzteren befindet sich das eine, von G. Bellini begonnene, in Alnwick Castle, einem Landsitz des Herzogs von Northumberland, das zweite in der Nationalgalerie in London. Vrgl. Waagen, I. Jahrgang, S. 115.

Das Getümmel der nackten Kindergestalten, das die ganze Breite des Gemäldes einnimmt, in seinem lustigen Durcheinander von der reizvollsten Mannigfaltigkeit der Motive, ist in einem vollkommen gleichmässigen Licht gehalten, das aber gerade durch seine einfache Helligkeit dies heitere, die Göttin der Fruchtbarkeit umgebende Lebensgewühl um so voller und muntrer hervortreten lässt. Die einzelnen Gestalten sind mit echt Tizianischer Kunst, wie jene schlafende Bachantin, trotz der vollen Beleuchtung auf das lebendigste modellirt.

Unter den Porträtbildern Tizians ist das bedeutendste das lebensgrosse Bildniss Carls V. zu Pferd (Nr. 685). Auf einem dunkelbraunen Ross mit purpurner Schabracke und rothem Federbusch sprengt der Kaiser in kurzem Galopp, die Lanze in der Rechten, in silberglänzendem Harnisch, über die schwarz beschattete Ebne. Das Zusammengefasste der Haltung, die fest aufgerichtete Gestalt, das bleiche, etwas vorgestreckte Gesicht, in dem sich die Erwartung einer Schlacht zu spiegeln scheint, ist von imposanter, fast unheimlicher Wirkung. Der Character und die Stimmung der Landschaft steigern diesen Eindruck. Hohe dunkele Bäume ragen im Vordergrund links, der Himmel, oben von schweren Wetterwolken bedeckt, glüht am Horizont in gelblich rother, entzündeter Färbung. Man sagt, dass das Bild, das zu den vollendetsten und farbenmächtigsten aus Tizians späterer Zeit gehört, sich auf die Schlacht bei Mühlberg beziehe. Bei dem Palastbrand 1734 hat der untere Theil desselben stark gelitten und ist später wenig geschickt restaurirt worden.

Von den übrigen im Museum befindlichen Werken Tizians, unter denen die stark restaurirte Danae, die h. Margarethe und die Mater Dolorosa die vorzüglichsten, obwohl nicht Werke ersten Ranges sind, zählen die meisten unter die schwächeren Arbeiten aus der letzten Epoche des Meisters. Die zwei, von einander nur wenig abweichenden Venusbilder, beide von etwas unklarem, trübgelblichem Fleischton, stehen hinter den ähnlichen Darstellungen in Dresden und Florenz weit zurück und sind unzweifelhaft aus späterer Zeit, als diese. Jedenfalls unecht sind, auch nach Waagens Ansicht, Diana und Aktäon (Nr. 728) und der Fehltritt der Calisto (Nr. 729); die stumpfe Undurchsichtigkeit der Färbung und die geistlose Flüchtigkeit der Behandlung lassen darüber nicht in Zweifel. Die Originale dieser Bilder, die Tizian, wie sich aus noch vorhandenen Correspondenzen ergibt, für Philipp II. malte, befanden sich nachweislich bis zum Jahr 1700 im Besitz der Nachfolger dieses Monarchen. In einem Inventar der königlichen Gemäldesammlung, das in diesem Jahre nach dem Tode Carlos' II., des letzten spanischen Habsburgers angefertigt wurde, sind beide Bilder

mitaufgeführt. Wahrscheinlich kamen sie 1704 in den Besitz des Herzogs von Gramont, später gelangten sie in die Sammlung des Herzogs von Orleans (Philippe-Égalité) und von da in die Galerie Stafford in London, wo sie sich noch jetzt befinden. (Vrgl. Madrazo, Catalog, S. 269 ff.). Es ist bekannt, dass sämmtliche, in Madrid befindliche Werke Tizians schon in früheren Epochen zu wiederholten Malen copirt wurden, so zur Zeit Philipps IV. von Miguel de la Cruz, unter Carlos II. von Juan del Mazo. Vielleicht sind die beiden Bilder Copien von einem dieser Maler.

Um zuletzt noch der spätitalienischen Malerei zu gedenken, erwähne ich die von Waagen nicht genannten Fresken im grossen Treppenhaus des Escorial von *Luca Giordano*, dem Lieblingsmaler Carlos' II., der Spanien mit Werken seines überströmenden Pinsels in staunenerregender Menge beschenkt hat; das Madrider Museum besitzt allein über siebzig seiner Gemälde. Jene Fresken stellen an den Wänden des Treppenhauses die Schlacht bei Saint Quentin, die Belagerung und die Uebergabe der Stadt dar, an der Kuppel die thronende Trinität, umgeben von allem Pomp und Staat der himmlischen Heerschaaren; sie gehören zu den besten Leistungen des grossen Schnellmalers und können, trotz der manieristischen Tollheit des letzteren Bildes, einen Begriff von dem erwecken, was ein eminentes malerisches Talent, von sonstigen künstlerischen Tugenden abgelöst, gewissermassen an und für sich vermag.

Spanische Schule.

Vor der Glanzepoche des 17. Jahrhunderts entbehrt die spanische Malerei einer scharf ausgesprochnen Eigenthümlichkeit. Im 14. und 15. Jahrhundert, wo in Spanien der fortwährende Kampf um die politische Existenz, die Kriege gegen die Mauren, die anarchischen Zustände im Innern der einzelnen Staaten, allein schon eine freie und selbständige künstlerisehe Entwickelung unmöglich machten, war die Malerei von italienischen und niederländischen Einflüssen, die sich an manchen Stellen mit einander vermischten, vollkommen abhängig. Die frühesten Spuren des italienischen Einflusses zeigen sich vielleicht in den von Waagen nicht erwähnten Fresken in der Capelle San Blas im Kloster der Kathedrale von Toledo, Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, welche dem Ende des 14. Jahrhunderts angehören. Späterhin, während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts machte sich dieser Einfluss namentlich in Arragon und Catalonien geltend, wofür die von Passavant (a. a. O. S. 70 ff.) eingehend besprochnen Bilder in dem schönen Klosterhof der

Kathedrale von Barcelona interessante Beweise liefern. Die Florentiner Starnina, Schüler des Antonio Veneziano, und Dello (um 1440) waren längere Zeit in Spanien beschäftigt; doch scheint sich von ihren Arbeiten hier nichts erhalten zu haben. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts erlangte der niederländische Einfluss das entschiedenste Uebergewicht. Die Van Eycks, Peter Christus, Jan de Flandes und Juan Flamenco waren gefeierte und hochgeschätzte Namen. Die Nachahmung der niederländischen Kunst, die sich allmälig über das ganze Land verbreitete, hat ihr Vorbild zwar nirgends erreicht, ihm aber doch mit Eifer nachgestrebt; eine gewisse naive Rohheit des Geschmacks, die sich besonders auffällig in der übermässigen Anwendung des Goldes äussert, wurde sie selten ganz los. Der früheste Maler der Eyckschen Richtung, von dem wir wissen, ist *Lodovico Dalmau*; seinen Namen trägt das mit der Jahreszahl 1445 bezeichnete Bild in der Kirche S. Michael in Barcelona, welches die Madonna auf dem Thron mit dem Christuskind in den Armen darstellt, von knieenden Magistratspersonen umgeben; Näheres über den Künstler ist nicht bekannt. Ihm folgten dann hervorragendere Vertreter jener Richtung: Gallegos, Nuñes, Sanchez de Castro, Antonio del Rincon u. A., über welche Passavant (a. a. O. S. 74 ff.) ausführlich, ihre Bedeutung vielleicht etwas überschätzend, berichtet. Avila und Salamanca, zwei für die spanische Malerei des niederländischen Stils besonders wichtige Ort, habe ich leider nicht kennen gelernt.

Das mit dem Datum 1475 versehene Gemälde von *Pedro de Cordova* in der Kathedrale von Cordova, welches Waagen kurz erwähnt, ist in der Art des Petrus Christus, aber wesentlich schwächer, als die Werke dieses Meisters. Passavant (a. a. O. S. 84) hat es nicht ganz richtig beschrieben. Den Hintergrund des Gemäldes bildet eine romanische Architektur, der Vorraum mit der Scene der Verkündigung ist eine Estrade, die mit Azulejos getäfelt ist und vorn bogenförmig abschliesst. Unten vor derselben knieen in einem Halbkreis sechs Heilige, in ihrer Mitte die beiden Donatoren.

Der Retablo in der Kapelle Santjago der Kathedrale von Toledo, nach urkundlichen Nachrichten 1498 von *Juan de Segovia*, *Pedro Gumiel* und *Sancho de Zamora* ausgeführt, zeigt in dem vorherrschenden Dunkelbraun der Färbung und in den schwarzen Augen der Figuren Eigenheiten, die man in dieser Epoche am ersten als national bezeichnen kann. — Der Retablo in der Capilla de la Concepcion derselben Kathedrale, auf den Waagen mit besondrem Nachdruck aufmerksam macht (2. Jahrg. S. 7.), ist ein interessantes Specimen für das Zusammentreffen italienischer und niederländischer Einflüsse. Waagen hebt nur die ersteren hervor,

während Amador de los Rios*) mit Recht bemerkt, dass es auch an Spuren der letzteren nicht fehlt; besonders im Character der Christusgestalt treten sie deutlich hervor. Das Italienische, das sich namentlich in einer volleren Zeichnung der Formen kundgibt, ist allerdings vorwiegend, und es deutet das Werk bereits auf ein Nachlassen der niederländischen Einwirkungen. Die Kapelle wurde 1502 gegründet, und der Retablo, dessen Meister nicht bekannt ist, entstand jedenfalls um dieselbe Zeit.

Aus dem 16. Jahrhundert hat die spanische Kunst Erscheinungen aufzuweisen, deren Bedeutung wie mir scheint, noch nicht hinreichend gewürdigt ist. Während die Malerei, die sich unmittelbar an die vollendeten Muster der italienischen Renaissance anschliesst, in Italien selbst und namentlich in den Niederlanden einem Manierismus verfällt, der bis gegen die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts die Herrschaft behauptet, zeigt sich Spanien in einer grossen Reihe künstlerischer Leistungen, die sich durch diese ganze Epoche hindurchzieht, von jenem Manierismus unberührt. Neben Malern, wie Hieronymus Bosch (Bosco), der die niederländische Art karrikirt, und Berruguete, der die italienische ziemlich äusserlich wiederholt, treten hier in der Ueberzahl Künstler auf, in deren Werken sich das Seltene ereignet, dass die Imitation des Vollkommnen nicht ohne Weiteres in Formalismus ausartet. In der Nachahmung der grossen italienischen Muster tritt uns hier eine künstlerische Strenge entgegen, die überraschend ist. Die Langsamkeit der Entwicklung gereichte der spanischen Kunst jetzt zum Vortheil. Zurückgeblieben hinter der Kunst anderer Länder, besass sie nicht die Leichtigkeit der Aneignung, die jener gefährlich wurde. Der Ernst der Anstrengung, der sie noch beherrschte und der sich auch fremden, in Spanien eingewanderten Künstlern mittheilte, war ihr ein Schutz gegen manieristische Verirrungen; ja, sie erscheint in dieser Epoche von der anderwärts herrschenden künstlerischen Ueberreife so weit entfernt, das sie vielmehr noch sehr entschieden an den Charakter der vorangehenden Kunstperiode erinnert. Werke, denen man sogleich ansieht, dass sie nur unter dem Einfluss der italienischen Blüthezeit entstehen konnten, tragen doch noch vielfach Züge jener Herbigkeit, welche die Kunst des Quattrocento kennzeichnet. So macht die spanische Malerei des 16. Jahrhunderts, in merkwürdigem Unterschied von der gleichzeitigen Kunst andrer Länder, im Ganzen den Eindruck einer aufsteigenden Entwicklung, trotz ihrer Abhängigkeit von den

*) Toledo Pintoresca, por Don José Amador de los Rios. Madrid, 1845. S. 88 und 89.

italienischen Mustern. Das nationale Element tritt in ihr noch wenig hervor; gleichwohl aber erscheint sie, indem alle künstlerischen Darstellungsmittel in ihr zur Ausbildung gelangen, als die Vorbereitung jener Hauptepoche des 17. Jahrhunderts, in welcher die spanische Malerei, im vollen Besitz dieser Mittel, sich zuerst in wirklicher Selbständigkeit entfaltet.

Ganz im Beginn des 16. Jahrhunderts finden wir in Spanien zwei italienische Maler thätig, denen ein wichtiger Einfluss auf die Kunst des Landes, zunächst auf die Schule von Valencia zuzuschreiben ist: *Pablo de Aregio* und *Francesco Napoli.* Das Hauptwerk, an dem sie beide gemeinschaftlich arbeiteten, sind die wenig bekannten Gemälde des Hochaltars in der Kathedrale von Valencia, deren bedeutenden Kunstwerth Richard Ford (Handbook etc. S. 419) mit Recht auf das nachdrücklichste hervorhebt. Waagen und Passavant haben das Werk nicht gesehn; ein Berichterstatter des Kunstblattes vom Jahr 1822 beschreibt es nur zu Hälfte, da, wie er sagt, die Altarthüren, deren innere und äussere Seiten die Gemälde schmücken, damals nicht geöffnet wurden, weil die reiche, von den Franzosen 1809 geraubte Silberarbeit des Innern noch nicht ersetzt war.*) Das Werk wurde im Auftrag Rodrigo Borgia's ausgeführt und mit 3000 Dukaten in Gold bezahlt. 1506 war es beendigt. Antonio Ponz, der diese Angaben macht (Viage de España), setzt hinzu, die Gemälde seien in der Art Leonardo da Vinci's, für dessen Schüler die beiden Künstler gelten. Dass das Werk schon früher Gegenstand der Bewundrung war, beweist eine gleichfalls von Ponz mitgetheilte Aeusserung Philipps IV., der beim Anblick desselben gesagt haben soll: „der Altar ist silbern, seine Thüren aber sind golden."

Die künstlerische Physiognomie dieser Gemälde ist eminent florentinisch; zum Theil gehört ihre Darstellungsweise noch dem Stil des 15. Jahrhunderts an, gleichzeitig aber bekunden sie in den Formen, wie in der Art der Charakteristik deutlich den befreienden Einfluss Leonardo's, obschon sie nicht eigentlich Leonardesk sind. In mancher Hinsicht erinnern sie an die Werke Fra Bartolomeo's, ohne ihnen jedoch in der Grossartigkeit der Composition gleichzukommen. — Der Altar hat eine Höhe von 10, eine Breite von $6^1/_2$ Meter. Die Gemälde, von denen sich auf jeder Seite der Thürflügel drei befinden, sind von oben nach unten folgende:

Innere Seite der linken Thür. 1. Die Versöhnung zwischen

---

*) Auf den Mittheilungen dieses Berichterstatters (Hb.) beruht die Characteristik, die Kugler in der Geschichte der Malerei von den beiden Künstlern gibt. (3. Aufl. 2. Bd. S. 602).

Joachim und Anna. Neben den Hauptfiguren, die einander grüssend die Hand reichen, links vorn ein Mann am Boden sitzend, der sich die Sandalen bindet, hinter ihm zwei andre männliche Gestalten. Rechts vier weibliche, von denen die jugendliche besonders schön in der Haltung und im Ausdruck des Kopfes. Im Hintergrund links eine Heerde, rechts einfache Architektur. 2. Die Geburt der Maria. Im Hintergrund auf einem hochstehenden Ruhebett die h. Anna. Vorn fünf weibliche Gestalten, die äusserste links mit dem Kind auf dem Schooss, die übrigen mit der Herrichtung des Bades beschäftigt; in der Mitte ein Kohlenbecken. 3. Der Kirchgang der Maria. Die Kleine steigt die Stufen zum Tempel hinan, die Eltern folgen ihr. Vorn links als Zuschauer drei männliche Gestalten von florentinisch würdigem Ansehn. Rechts zwei Kinder am Boden, von denen das eine besonders anmuthig. Im Hintergrund auf einer Art Rampe zwei Knaben, der eine halb kniend und auf Maria deutend. Vor der Thür des Tempels ein Priester und einige Assistenten. — Innere Seite der rechten Thür: 1. Die Begegnung zwischen Elisabeth und Maria. Die drei Begleiterinnen der letzteren in Gruppirung und Bewegung am meisten ansprechend. Elisabeth vor Maria kniend. 2. Die Darstellung Christi im Tempel. In der Composition nicht sehr glücklich. Hinter Maria, die das Kind dem Priester darreicht, drei Heilige und eine weibliche Gestalt mit einem Korb auf dem Kopf, die lebhaft an florentinische Vorbilder erinnert. 3. Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Im Hintergrund der anmuthigen Landschaft die Flucht in sehr kleinen Figuren. Vorn im Mittelgrund Joseph, der von einer Palme Früchte abnimmt. Ihm zur Seite Maria mit dem Kind, dem Engel aus einer Wolke Palmenzweige reichen. Rechts das Maulthier. Die Zeichnung, namentlich in der Gestalt des Joseph, überaus energisch und charaktervoll, das Ganze von kräftiger Färbung, die Schatten ziemlich dunkel. — Aeussere Seite der linken Thür: 1. Anbetung der Hirten. Architektonischer Hintergrund, ruinenartig. Maria rechts, in der Mitte auf dem Boden liegend das Kind. Das Profil der Maria schön und von rein italienischem Schnitt, die Haltung etwas gleichgiltig. Rechts die Hirten, hinter dem Kind Joseph. 2. Anbetung der Könige. 3. Die Auferstehung Christi. Dieses und das nächstfolgende Bild die am wenigsten bedeutenden der ganzen Reihe. Christus mit der Fahne auf einem Sarkophage stehend, von ziemlich unschönen Verhältnissen, der Kopf unverhältnissmässig gross, die Schultern schmal. Die Wächter, die das Grab umgeben, in ihren Bewegungen wenig ausdrucksvoll. — Aeussere Seite der rechten Thür: 1. Die Himmelfahrt Christi. Seine Gestalt von denselben knabenhaften

Proportionen, wie im vorigen Bild. Die Jünger gleichfalls wenig lebendig. 2. Die Ausgiessung des heiligen Geistes. In der Conception sehr originell. Im Hintergrund Mauerwerk mit einer schmalen, rundbogigen Pforte. In der Mitte des Bildes kniet Maria, den Kopf ein wenig auf die Seite geneigt, die Hände betend erhoben. Rechts und links im Vordergrund zwei weibliche Gestalten beide in halb liegender Stellung und wie im Begriff, sich aufzurichten. Die zur Linken trägt eine weisse, turbanähnliche Kopfbedeckung, mit dem rechten Arm stützt sie sich auf den Boden und erhebt die Linke, mit dem Ausdruck des Staunens nach oben blickend. Die Gestalt rechts hat die Füsse gekreuzt und stützt sich mit der Linken auf den Boden, die rechte Hand erhebt sie über die Stirn, das weit geöffnete Auge blickt gerade aus und die ganze Geberde spiegelt lebendig die Wirkung eines plötzlich erleuchtenden Gedankens. Hinter dieser besonders glücklich erfundenen Figur kniet mit gefalteten Händen eine andre weibliche Gestalt und ein Apostel. Links hinter Maria die übrigen Apostel, sehr frei gruppirt, kniend und stehend, mit mannigfach nüancirtem Ausdruck der Begeistrung und Andacht, alle den Blick nach oben gerichtet, wo die Taube in einem leichten dunstartigen Gewölk schwebt. Die üblichen Flämmchen, die Zeichen der Ausgiessung, fehlen über den Häuptern der Versammelten. 3. Der Tod der Maria. Das bedeutendste unter sämmtlichen Bildern, in der malerischen Durchführung sowohl, wie namentlich in der Charakteristik der Apostelgestalten, aus denen der Geist der florentinischen Kunst in voller Würde, in ernster Grösse hervortritt; die Farbe ist hier von besondrer Kraft und Frische. In der Mitte des Bildes auf einem erhöhten Bett liegt Maria, mit einem schönen friedlichen Ausdruck in dem bleichen Gesicht. Vorn am Bett, auf den Stufen des Postaments, sitzt ein Jünger, das Haupt gedankenvoll in die Hand gestützt, neben ihm ein andrer, der dem Beschauer den Rücken kehrt, gleichfalls in der gebeugten Haltung schmerzlichen Nachsinnens; rechts zu Füssen der Maria an der Stufe des Postaments liegt ein Dritter, dessen Gestalt zum Theil durch andre Figuren verdeckt wird, auf den Knien und neigt den in die Rechte gestützten Kopf über ein Buch, in dem er aber nicht zu lesen scheint. Sein Ausdruck hat etwas besonders Ergreifendes. Der Chor der übrigen Apostel umgibt den Leichnam der Maria in ernster und feierlicher Haltung.

Die inneren Tafeln des Retablo sind vollkommen gut erhalten, von den äusseren nur die beiden untersten (am besten die rechte, „der Tod der Maria“). Die vier oberen der äusseren Seite haben von Kerzenqualm stark gelitten. — Welche der zwölf Bilder von Pablo und welche von Francisco ausgeführt wurden, ist nicht überliefert. Die Verschiedenheit

zweier Hände ist aber deutlich in ihnen zu erkennen. Von demjenigen Künstler, der von den beiden der ungleich bedeutendere war, von dem Maler des Todes der Maria rührt unter den äussern Tafeln wahrscheinlich nur die Ausgiessung des h. Geistes her, unter den inneren Tafeln unzweifelhaft Joachim und Anna, die Geburt der Maria, der Kirchgang der Maria und die Ruhe auf der Flucht, vielleicht auch Elisabeth und Maria und die Darstellung im Tempel, obgleich hier die Formengebung weniger bestimmt, die Farbe minder kräftig erscheint. Von der anderen, geringeren Hand, der in der Zeichnung wie im Colorit die Energie der ersteren entschieden abgeht, sind die übrigen Gemälde: die Anbetung der Hirten, die Anbetung der Könige, die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi. — Mit ziemlicher Bestimmtheit dürfen wir den Pablo de Aregio für jenen Bedeutenderen halten. Die beiden, gleichfalls in der Kathedrale von Valencia befindlichen, lebensgrossen Figuren der h. Cosmus und Damian, die ihm zugeschrieben werden, stehen an Strenge der Zeichnung und an Tiefe des Colorits hinter den hervorragenden Bildern des Altarwerks nicht zurück; ihre ganze Behandlung ist der Art, dass man sie dem Künstler, der die schwächeren Theile des Retablo gemalt hat, kaum zutrauen möchte. Andere Bilder Pablo's, deren sich in der Gegend von Valencia noch manche finden sollen, sind mir nicht zu Gesicht gekommen, Francesco Napoli ist mir sonst nirgends begegnet.

Einflüsse der florentinischen Kunst vom Ausgang des Quattrocento machen sich zunächst und sehr bedeutend bei dem Spanier *Alexo Fernandes**) geltend, der im Jahre 1508 die drei grossen Gemälde der Sacristia del Coro in der Kathedrale von Sevilla ausführte: Joachim und Anna, die Geburt und die Reinigung der Maria. (Von Waagen nicht besprochen — Vrgl. Passavant, a. a. O. S. 86). Von der niederländischen Art, die Bermudez (Descr. de la Catedr. de Sev. S. 29) in den Bildern erkennen will, sind nur sehr schwache Nachklänge vorhanden, überall vielmehr, in der Bildung der Köpfe, wie namentlich in dem grossen Wurf der Gewänder, sind die florentinischen Einwirkungen überwiegend.

Diesen trefflichen Meister müssen wir bei einem Werk, für welches Waagen einen ganz neuen Namen entdeckt zu haben glaubte, in sein gutes Recht wieder einsetzen. In der Kirche Santa Ana zu Sevilla (Vorstadt Triana) befindet sich auf dem Altar an der Rückwand des Chors ein Retablo, der die sehr klare Inschrift zeigt: **Alexo ferñs.** Waagen (2. Jahrg. S. 14) bemerkt, dieser Retablo trage „die Bezeichnung des

*) Seine Familie soll aus Deutschland stammen.

bisher ganz unbekannten Künstlers Alexo Fornaro, welcher in einem hohen Grade verdiene, der unverdienten Vergessenheit entzogen zu werden." Das zweite Wort der Inschrift, aus dem Waagen das ganz unspanische Fornaro gemacht hat, ist offenbar die Abkürzung von Fernandes und der Urheber des Bildes nicht ein ganz unbekannter, sondern kein andrer, als eben Alexo Fernandes. Das Bild stellt Maria mit dem Kind in lebensgrosser Figur dar, unter einem Baldachin sitzend, an jeder Seite des Sessels ein Engel mit verehrender, höchst anmuthiger Geberde. Maria hält eine Rose in der Hand, das Kind ein Buch. Das Gewand hat ein reiches Goldmuster, die Ausführung ist überaus sorgfältig. Das Colorit in den Engeln und in dem etwas blassen Kopf der Madonna erscheint zarter, als in den kräftig gemalten Bildern der Kathedrale; dagegen sind die Gestalten des Petrus und Paulus auf den Seitenflügeln des Bildes von sehr energischem Colorit. Die Formen sind von edler Zeichnung und der ganze Character dieses von Waagen mit Recht gerühmten Werkes entspricht der Art des Fernandes.

Von *Pedro Fernandes de Guadelupe*, einem Meister, der dem Letztgenannten ziemlich nahe steht, besitzt die Kathedrale von Sevilla ein figurenreiches Bild (vom Jahr 1527): der Leichnam Christi im Schooss der Maria, von den trauernden Jüngern umgeben. Der Ton des Colorits ist von seltener Tiefe. Passavant (a. a. O. S. 87) findet an dem Bild Anklänge an die ferrareser Schule des Lorenzo Costa.

Luis de Morales (geb. 1500, gest. 1586) ist vielleicht der einzige Maler dieser Zeit, der sich von den italienischen Einflüssen unberührt zeigt. Seine Bilder, bei denen man in der minutiösen Art der Behandlung eine Anlehnung an altniederländische Vorbilder voraussetzen kann, machen den Eindruck eines absichtlichen Archaismus. Die mageren langgedehnten Gestalten, in denen er sich gefällt, haben ein ganz stereotypes Ansehn, ein ursprüngliches Gefühl kommt bei diesem manieristischen, weit über Verdienst gepriesenen Meister selten zum Vorschein.

Die Maler, die in dieser Periode das meiste Interesse erwecken, sind nun jene an den classischen Mustern der italienischen Blüthezeit gebildeten, die durch ihren Unterschied von anderen gleichzeitigen Nachahmern der grossen Italiener eine so eigenthümliche Ausnahmestellung in der Kunstgeschichte einnehmen. *Vicente Juanes* (geb. 1523, gest. 1579), der für das Haupt der Schule von Valencia gilt, wird zwar in seltsamer Weise überschätzt, wenn man ihn mit Beziehung auf den Meister, an dessen Werken er sich vornehmlich bildete, den spanischen Raphael nennt. Er war nur ein Talent zweiten oder dritten Ranges, von beschränkter Erfindungsgabe, von etwas einförmiger, wenig schwungvoller, aber durchaus

wahrer und edler Empfindung. Die Phrase der Nachahmung blieb ihm fremd und seinen Formen wird man eher Härte, als oberflächliche Anmuth vorwerfen können. — Waagen bespricht nur die Bilder des Madrider Museums, die von der Bedeutung des Malers keinen ganz zureichenden Begriff geben. Eines seiner vorzüglichsten Werke das auch von Passavant nicht erwähnt wird, befindet sich in der Kirche San Andres in Valencia: la Virgen de la Leche, zur Linken derselben Johannes der Täufer, zur Rechten der heilige Hieronymus. (Halbe Figuren). Der Kopf der Maria, von bedeutenden, etwas breiten Formen, hat den Ausdruck einer eigenthümlich ernsten, höchst gewinnenden Anmuth; sehr schön ist die Hand, die sie an die linke, entblösste Brust führt. Die beiden Heiligen erinnern an die entsprechenden Gestalten der Madonna di Fuligno. Die Farbe, hier ungleich harmonischer, als in andern Bildern des Meisters, ist der des Sasso Ferrato ähnlich, doch wärmer im Ton. In der Haltung der Madonna kann es vielleicht auffallen, dass sie den Kopf nicht dem Kinde, dem sie die Brust bietet, zuwendet; sie senkt die Augen und wendet den Kopf ein wenig nach der entgegengesetzten Seite; das Kind, das die Hand an die Brust der Mutter gelegt hat, blickt aus dem Bilde heraus. In jener durchaus edlen und anmuthigen Bewegung der Maria liegt gleichwohl etwas, wovon man sagen möchte, dass es nicht im Sinne Raphaels gedacht ist. Im Uebrigen gibt sein Einfluss sich lebendig kund. — Zwei andre Hauptbilder des Juanes besitzt das Museum von Valencia: In der Krönung der Maria — oben in Halbfiguren Gottvater und Christus über Wolken — ist der Typus der Madonna derselbe, wie im vorigen Bild, die Zeichnung streng, die Modellirung etwas hart. Der farbige Eindruck des Ganzen wird besonders durch die Glorie unschön, welche die ganze Gestalt der Madonna umgibt und gegen das weisse Gewand und den blauen Mantel derselben mit dem blassen, nach dem Rande ins Violette auslaufendem Roth in wunderlicher Weise contrastirt. An den Seiten sind sehr naiv die mittelalterlichen Symbole der Eigenschaften Mariä angebracht. — In dem zweiten kleineren Bild, die Himmelfahrt der Maria, ist die Farbe kaum weniger unruhig, die Zeichnung aber, namentlich der nackten Theile der Engel, welche Maria umgeben, vortrefflich, die Gestalt der Madonna voll feiner Empfindung, die Ausführung sehr sorgfältig. — Energischer und tiefer im Colorit, als diese drei Bilder, und von einheitlicher Haltung ist die „Taufe Christi" in der Kathedrale von Valencia, ein Gemälde von sehr ernster und nachdrücklicher Wirkung. Die Schatten sind ziemlich trüb und dunkel. Oben über einem Wolkenstreif Gottvater mit Engeln, die Arme segnend ausgebreitet, unten zu beiden Seiten geistliche Würdenträger. — In den Gemälden des Madrider Museums,

namentlich in den sechs Scenen aus dem Leben des h. Stephanus ist die kräftige Färbung von frischerem Ton, als im vorigen Bild, aber sehr grell und bunt in der Gesammtwirkung. Das Streben nach dramatischer Bewegtheit und nach Individualisirung der Gestalten führte den Künstler hier zuweilen über die Gränzen seines Vermögens; die Ausführung erscheint, im Vergleich zu der freieren Art der Behandlung in der Taufe, fast mühsam.

Nach Juanes war *Francisco Ribalda* (geb. 1551, gest. 1628) der bedeutendste Maler der Schule von Valencia. Er gehört schon der folgenden Generation an und ist jenem in der Farbe weit überlegen. In den früheren Bildern desselben gibt sich das Studium Raphaels lebhaft zu erkennen; später zeigt sich, namentlich im Colorit, auf welches Andrea del Sarto grossen Einfluss gehabt, die Hinneigung zu einer mehr naturalistischen Art der Behandlung, und in dieser sowohl, wie in der ekstatischen Art des Ausdrucks, tritt schon ein eigenthümlich spanisches Element sehr entschieden hervor. Eines seiner hervorragendsten und für ihn besonders bezeichnenden Bilder ist der h. Franziskus vor dem Gekreuzigten im Museum von Valencia. Christus hält mit der rechten, vom Kreuze abgelösten Hand die Dornenkrone über das Haupt des Franciscus, der ihn inbrünstig, die Augen vor der Uebermacht der Erscheinung schliessend, mit beiden Armen umfasst. Vorn links schwebt ein Engel mit einem Kranze heran, rechts ruht ein andrer auf Wolken, am Fusse des Kreuzes liegt ein Panther. Der Hintergrund des Gemäldes ist tiefes Dunkel.

Von ganz besondrem Interesse sind die Werke zweier Niederländer, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Sevilla thätig waren und sich in der gesunden Atmosphäre des hier herrschenden Kunstlebens von dem gleichzeitig in ihrer Heimath dominirenden Manierismus vollkommen frei erhielten. Der eine, *Ferdinand Sturm* aus Zierikzee (Hernando Sturmio — Sturnio — Esturme) malte in der Kathedrale von Sevilla (Kapelle der Evangelisten) einen grossen Retablo mit neun Bildern. Die mittleren stellen die Auferstehung Christi und die Messe des h. Gregor dar, zu jeder Seite zwei sitzende Evangelisten (nach den von Agostino Veneziano gestochenen Compositionen Giulio Romano's); darunter am Basamento in drei Feldern: S. Justa und Rufina, die Schutzheiligen von Sevilla, die Giralda in ihrer Mitte, dann d. h. Sebastian, Johannes der Täufer und Hieronymus, auf dem dritten wieder zwei h. Frauen, sämmtlich in halber Figur. Der Retablo ist bezeichnet: Hernandus Sturmius Ziriksiensis faciebat 1555. Niederländisches klingt durch die italienischen Formen deutlich durch und die Strenge der Behandlung, verbunden mit einer gewissen Naivetät der Empfindung lässt das Bild in der That wie ein

Werk aus viel früherer Zeit erscheinen. — Der andre, weitaus bedeutendere niederländische Meister ist *Pedro Campaña* aus Brüssel — nicht Campara, wie Waagen schreibt — (geb 1503, gest. 1580). Seine grosse, ursprünglich für die Kirche Santa Cruz gemalte, später in der Sacristia mayor der Kathedrale von Sevilla aufgestellte Kreuzabnahme vom J. 1548, ein Lieblingsbild Murillo's, ist noch vorwiegend, namentlich im Colorit, von niederländischem Charakter. Maria sinkt am Fusse des Kreuzes zusammen, das grosse weitgeöffnete Auge schmerzvoll, mit ergreifendem Ausdruck nach oben gewendet. Links im Vordergrund kniet Maria Magdalena mit dem Salbengefäss; der Körper Christi, scharf modellirt, mit dunkeln Schatten, ist vorzüglich in Form und Bewegung. — Unter den Werken italienischen Stils ist das hervorragendste der von Waagen und Passavant nicht erwähnte Retablo in der Capilla de la Purificacion derselben Kathedrale, bezeichnet mit der Jahreszahl 1553.*) Nichts kann überraschender sein, als in einem Gemälde, das diese Jahreszahl trägt, Gestalten zu begegnen, die an die schönsten Formen der zur Reife sich entwickelnden italienischen Blüthezeit erinnern, von einem Niederländer in der Mitte des 16. Jahrhunderts die stilvollen Typen jener denkwürdigen Epoche mit einer Strenge und Feinheit reproducirt zu finden, die fast nicht mehr den Charakter der Nachahmung an sich trägt. Die Zeichnung in dem Hauptbild des Retablo, „Mariä Reinigung", ist von florentinischer Bestimmtheit, besonders schön der Kopf der knieenden Jungfrau, graziös vor allen die schlanke weibliche Gestalt, die mit einem Gefäss in der Hand die Altarstufen herabsteigt, sehr lebendig und characteristisch die Nebenfigur des Lahmen, der ganz im Vordergrund liegt und die Hand um Almosen bittend ausstreckt. Eine gewisse Zartheit in den weiblichen Gestalten muthet an wie ein Nachklang aus der Zeit der Frührenaissance, während eben diese Gestalten, besonders im Typus der Köpfe, zugleich das lebendigste Studium Raphaels verrathen. Das Colorit ist licht, von etwas kühlem Ton. — Die weniger bedeutenden Seiten- und Stirnbilder des Retablo, nach Bermudez gleichfalls von Campaña, scheinen, zum Theil wenigstens, von andrer Hand herzurühren: Ueber dem Hauptbild: die Auferstehung Christi, darüber der Gekreuzigte mit Maria und Johannes an den Seiten St. Jago zu Pferd und Scenen aus dem Leben des h. Dominicus, Franciscus und Ildefonso; auf der Altarstaffel unter dem Haupt-

*) Das Gemälde befindet sich in einer etwas versteckt, am Durchgang zur Sala capitular gelegnen Kapelle und kann deshalb leicht übersehen werden. Notizen über dasselbe s. bei Bermudes, Descripcion artistica de la Catredal de Sevilla; S. 54.

bild der zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten und zu beiden Seiten in Halbfiguren die Porträts des Stifters, des Don Pedro Caballero und seiner Familie. — In dem von Waagen erwähnten Altarwerk Campaña's in der Kirche Santa Ana (Mittelbild: der Kampf des h. Gregor mit dem Drachen, in den Seitenbildern Scenen aus dem Leben der Maria) ist die Farbe tiefer und wärmer, als in dem Retablo der Purificacion. Coloristisch sind die Werke dieses Meisters ziemlich ungleich und in einigen aus späterer Zeit nimmt die Zeichnung eine auffällige Härte an.

Luis de Vargas aus Sevilla (geb. 1502, gest. 1508), in seiner Vaterstadt gleichzeitig mit Çampaña thätig, ist unter den Spaniern der hervorragendste Vertreter der italienischen Richtung dieser Epoche. Er hat eine gewisse Verwandtschaft mit Giulio Romano und muss in ausschliesslicherem Sinne, als Campaña, ein Nachahmer Raphaels heissen. (Vergl. Passavant, a. a. O. S. 92). Das Gemälde in der Capilla del Nacimiento der Kathedrale von Sevilla, die Anbetung der Hirten, vereinigt alle Vorzüge seiner ebenso nobeln, als strengen und kraftvollen Zeichnung. Eine realistische Neigung, die mit der edeln Auffassung des Gegenstandes nicht in Widerspruch steht, zeigt sich unter anderem in dem Motiv, dass ein Hirt eines der vordringlichen Thiere an den Hörnern zurückhält. Die Farbe, in der bei diesem Meister die Stärke des künstlerischen Talents noch weniger lag, als bei Campaña, ist etwas trocken und ohne Luftton. — Das berühmte Gemälde De Vargas', das wegen des schön verkürzten Beines der einen Hauptfigur den Namen „La Gamba" führt, wird von Waagen nur erwähnt, von Passavant ungenau beschrieben. Es befindet sich in einer kleinen, sehr dunkeln Kapelle und nur mit Hilfe einiger Kerzen konnte die Schönheit desselben Stück für Stück erkannt und die darauf vorhandene Schrift entziffert werden. Die Farbe erschien, soviel sich bei dieser traurigen Beleuchtung wahrnehmen liess, kräftiger, als im Nacimiento. Der mystisch-allegorische Inhalt des Bildes ist folgender: Oben über Wolken erscheint Maria mit dem Christuskind, die Hauptgestalten unten im Vordergrund sind Adam und Eva, jener von auffallend jugendlichen Formen, die letztre aus geistlichen Anstandsrücksichten von späterer Hand bekleidet. Beide in sitzender Stellung sind mit den Händen an die niederen Aeste eines in der Mitte stehenden, kahlen Baumes gefesselt (Baum der Erkenntniss?). Zwischen ihnen am Boden ein Paar trefflicher Putten, von kräftiger Bildung im Raphaelischen Typus, die ernsthaft und ruhig aus dem Bilde herausblicken — die einzigen, die nicht, wie die übrigen alle, zu der Erscheinung oben flehend emporsehn: hinter Eva eine besonders schöne weibliche Gestalt, Adam zur Seite die Patriarchen des alten Bundes. Im Vordergrund links steigt ein Gerippe

aus der Erde, über den Boden kriecht eine Schlange, über ihr die Worte: IPSA CO'ERET CAPVT TVV. Oben neben Maria auf einem Blatt, das von Engeln gehalten wird: Sicut lilia inter spinas est amica mea; auf dem schmalen Band, mit welchem Adam und Eva an den Baum gefesselt sind: A quo quis enim superatur (der Schluss undeutlich in einer Falte) ejus (wieder undeutlich) servus est. Unten rechts in der Ecke die Inschrift: LVISIVS DE VARGAS FACIEBAT. 1561. — Die Schrift im Bild ist klein und nicht unschicklich angebracht, hat aber doch bei der stilvollen Haltung des Ganzen etwas Befremdliches. Die Composition ist etwas gedrängt, aber doch klar und übersichtlich, edel und charactervoll die Zeichnung der Köpfe, von grosser Formvollendung namentlich die Gestalt des Adam, die im Vordergrund am meisten hervortritt. Sehr schön die Bewegung derselben: der Kopf ist zurückgebeugt, das Auge nach oben gewendet; die Arme, beide nach vorn gestreckt und in einiger Höhe über dem Kopf an den Baum gefesselt, haben die natürliche Geberde des Flehens, so dass die ganze Haltung der Gestalt, so lange man in der Dunkelheit der Kapelle die leichte, dünne Fessel nicht bemerkt, als eine ungezwungene erscheint. Eva auf der anderen Seite ist nur mit der einen Hand an den Baum gebunden, ihre flehende Geberde ist nicht minder ausdrucksvoll. — Den Gegenstand des Werkes bezeichnet Bermudes seltsamerweise als die Genealogie Christi. Offenbar stellt das Bild, wie schon Passavant bemerkt, das Flehen der Patriarchen zu Maria um Erlösung dar.

Der vorzüglichste Schüler des Vargas war *Pedro de Villegas Marmolejo* (geb. zu Sevilla 1520, gest. 1597), von dem die Kathedrale seiner Vaterstadt einen grossen, durch Klarheit der Composition und Noblesse der Formenbehandlung gleich ausgezeichneten Retablo besitzt; Mittelbild: Besuch der Maria bei Elisabeth, zur Seite links zwei Tafeln: S. Rochus und S. Blas, zur Seite rechts gleichfalls zwei Tafeln: die Taufe Christi und der h. Sebastian. Unten die Familie des Stifters in trefflichen Porträts. Das Werk ist Pedro Viliacas bezeichnet. — Die allogorischen Figuren des *Pablo de Cespedes* (geb. zu Cordova 1536, gest. 1608) in der Sala capitular der Kathedrale von Sevilla sind gleichfalls im italienischen Geschmack, aber von etwas nüchterner Correctheit. Bedeutender, obwohl unschön in der Färbung, ist seine Darstellung des Abendmahls, früher in der Kathedrale von Cordova, jetzt im Museum von Sevilla.

Auf die Gruppe von Künstlern, die nun unmittelbar, namentlich nach der coloristischen Seite, die eigenthümliche Entwicklung der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts vorbereiteten, und auf die letztere selbst, denke ich später zurückzukommen. Für jetzt theile ich noch den Wortlaut

einiger Documente aus dem städtischen Archiv von Sevilla mit, die zu copiren mir durch den Secretär des Archivs, Herrn José Velasquez y Sanchez mit freundlicher Bereitwilligkeit gestattet wurde. Es sind dies drei an den Magistrat von Sevilla gerichtete Schreiben von *Montañes*, *Valdes Leal* und *Pedro Roldan*, Schriftstücke, zwar keineswegs von sehr hervorragender Bedeutung, aber doch nicht ohne Interesse, besonders in Hinsicht der socialen Stellung und der Vermögenszustände dieser Künstler. Zugleich sind sie ein belustigendes Beispiel für die bei Künstlern nicht überraschende, hier aber zu den kühnsten Anakoluthen gesteigerte Sorglosigkeit des schriftlichen Ausdrucks.

Montañes (gest. 1649), neben Alonso Cano, seinem Schüler, dem zugleich als Maler berühmten, der hervorragendste Bildschnitzer jener Zeit, richtet 1648 (ein Jahr vor seinem Tode) folgendes Gesuch um Steuererlass an den Magistrat:

Juan Martinez Montañes vezino desta Ciudad escultor y architecto digo, que para el consumo de la moneda de vellon se me repartió seis ducados, no teniendo hazienda ni caudal, y quando esta faltara por ser en mi facultad, V. S. sea servido de darme por libre, por tanto — á V. S. pido y suplico, atendiendo á lo dicho, mande quitarme la dicha cantitad, pues es justicia que pido. —

Valdes Leal (geb. 1630 in Cordova, gest. 1691 in Sevilla), einer der virtuosesten Maler in der Zeit des spanischen Manierismus, sucht beim Magistrat um die Erlaubniss nach, seine Kunst in Sevilla ausüben zu dürfen; eine Aeusserung des Schreibens, das vom J. 1658 datirt, scheint darauf hinzuweisen, dass der Ertheilung dieser Erlaubniss eine Art künstlerisches Examen voranzugehen pflegte.

Juan de Baldes Leal, vecino desta Ciudad digo que yo á muchos años que uso el arte de pintor en todo lo á el tocante, y por la estrecheza de los tiempos no é podido desaminarme — á V. S. pido y suplico, sea servido de mandarme dar licencia para usar el dicho arte por el tiempo que V. S. fuere servido, en que reciviré merced de su grandeza. —

Pedro Roldan (geb. 1624 in Sevilla, gest. 1700), ein tüchtiger Schüler des Montañes, scheint in seinem confusen Schreiben um Beschleunigung der Herstellung seines Hauses, das er als Pfründe besitzt, nachzusuchen, um es durch Vermiethung nutzbar machen zu können.

Digo yo Dn. Pedro Duque Cornejo y Roldan vecino de esta Ciudad de Sevilla, que tengo en ella una casa en la collacion de Sta Marina

en calle veatos (beatos), la que esta á medio labrar, por partes apuntalada, en la qual vivo y aunque mediante la inconmodidad, que acadece (acaece) por no estar rematada, tubiera (tuviera) de valer su arendamiento dos ducados en cada uno de los meses que asen (hacen) beinte (veinte) y quatro ducados cada año, y por ser así lo firmo y juro a dios y una crus.

Erklärungsversuch einer Stelle in Dürer's venetianischen Briefen.

Vor Kurzem erschien als 3. Theil der „Quellenschriften für Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance“ die vortreffliche Publikation M. Thausing's: Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime u. s. w. Beim Durchlesen derselben fiel mir die oft besprochene Stelle des 7. Briefes mit der Stube, dem Unflat und der Fratze dazu in die Augen. Da mich die Erklärung unseres Thausing nicht befriedigte, so bin ich der Sache selbst weiter zu Grunde gegangen und habe die verschiedenen Erklärungen untersucht. Ich habe dabei, wie ich glaube, nur eine der Sachlage entsprechende gefunden, und das ist die erste von Herman Grimm.

Die fragliche Stelle selbst heisst in der Uebersetzung Thausing's: Grüsst mir den Borsch, Herrn Lorenz und unsere schöne Welt, wie auch Eure Rechenmeisterin*) und dankt nur Eurer Stube, dass sie mich gegrüsst hat, sprecht, sie sei ein Unflat. (Dazu die bekannte weibliche Fratze). Ich habe ihr Oelbaum-Holz führen lassen, von Venedig nach Augsburg; da lasse ich's liegen wol 10 Centner schwer. Und sagt, sie habe es nicht erwarten wollen, perciò il puzzo (daher der Gestank).

Beginnen wir zuerst mit A. von Eye, dem Biographen unsers Meisters. Er erklärt (Leben Dürer's, S. 234) „Zwischen Dürer's Frau und Pirkheimer musste es zu Auftritten gekommen sein, und es

*) Ob unter diesem Worte Dürer eine Haushälterin seines lebenslustigen Freundes oder ein Mitglied der Nürnberger Familie Rechenmeister versteht, lässt sich nach dem vorliegenden Material nicht mit Sicherheit bestimmen. Thausing vermuthet Beides zur selben Zeit; d. h. die Rechenmeister möge auch zugleich die „Rechenmeisterin“ Pirkheimer's sein. Jedenfalls lässt sich dieser Ansicht der Werth nicht absprechen, dass sie etwas Wahres enthält, mag nun die Entscheidung nach dieser oder jener Seite ausfallen. Möglich indess auch, dass sie sich ganz bestätigt, in welchem Falle es also (im guten Sinne) Thausing gelungen wäre, zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen.

scheint, dass erstere jenem auf's Zimmer gerückt war. Nach einem Glückwunsche für Stephan Paumgärtner bringt er auch einen Gruss für Pirkheimer's Hausgenossen und seine „Rechenmeisterin," indem er scherzweise jene die seinigen nennt und diese seinem Freunde zuschreibt. Seine Frau hatte ihn zwar grüssen lassen, aber Dürer schreibt: „dankt nur Eurer Stuben, dass sie mich gegrüsst, sprecht sie sei ein Unflat", ein Ausdruck, aus dem man ungefähr schliessen kann, was Pirkheimer über sie berichtet hatte. Dürer kann sich sogar nicht enthalten, denselben zu illustriren; es steht in dem Briefe darunter die entsetzlichste Fratze eines bösen Weibes." Es ist bekanntlich Thausing's Verdienst, in der Zeitschr. für bildende Kunst IV. S. 33 nachgewiesen zu haben, dass die Rechenmeisterin gar nicht Dürer's Hausfrau bedeuten soll, und dass natürlich dann auch kein Anlass vorliegt, die Dürerin mit Eye „als Unflat auftreten zu lassen." Selbstverständlich ist sie dann auch nicht Pirkheimer'n auf die Stube gerückt, und Dürer hat nicht nöthig, der Stube zu danken, dass er durch sie zu einem Grusse seiner Agnes gekommen sei. Da wol Niemand mehr diese Ansicht theilt, so verweise ich einfach auf den genannten Artikel der Zeitschrift.

G. F. Waagen erklärte die Stube anders. Er zuerst hatte den zu London befindlichen Brief Dürer's, der sich an den erwähnten anschliesst, abdrucken lassen (Recensionen über bild. Kunst III. 1864. S. 145). In diesem kommt folgende Stelle vor: „Gern würde ich sehen, was denn Eure Stube könne, dass sie sich so überhebt." Im Anschluss an dasselbe Wort im vorigen Brief meinte Waagen unter Stube Stubenmagd verstehen zu dürfen, was freilich eine ganz gewaltsame Erklärung ist, da Stube für Stubenmagd gar nicht vorkommt. Und selbst wenn es sich einmal nachweisen liesse, wäre es zum wenigsten sehr geschraubt.

M. Thausing versuchte sich darum mit einer andern Auslegung (Zeitschr. IV. 40). Er las die Stelle: „Grüsst mir — Eure Rechenmeisterin, und dankt nur (gleich von vorn hinein) Eurer Stube, dass sie (die Rechenmeisterin) mich gegrüsst hat, sprecht, sie sei ein Unflat. Ich habe ihr (der Rechenmeisterin für ihren Gruss) Oelbaumholz führen lassen u. s. w. Mit diesem wahrscheinlich wolriechenden Holze soll dann die Rechenmeisterin Pirkheimer's Stube heizen, und deshalb soll wol dieser bereits jetzt seiner vielleicht nicht ohne Mitschuld der Rechenmeisterin noch übelduftenden Stube eine Danksagung bereit halten." Ich muss gestehen, dass ich mich dieser Deutung ebenso wenig anschliessen kann, als den andern. Aus Thausing's Worten ist nicht klar, ob er das „sie sei ein Unflat" auf die Stube oder die Rechenmeisterin bezieht. Im ersten Falle ist die wechselnde Beziehung des „sie" auf die Rechen-

meisterin und die Stube, dann wieder des „ihr" auf die Rechenmeisterin, sehr bedenklich, und weit natürlicher ist es, diese Worte auf eine Person zu beziehen. Dürer's Stil ist gewiss kein Muster in logischer Hinsicht; aber man wird doch auch bei ihm der einfachen Folgerichtigkeit den Vorzug vor einer undeutlichen Construction geben dürfen. Bezog aber Thausing den Unflat auf die Rechenmeisterin, so fällt freilich das Bedenken gegen die Satzfügung zusammen, aber dann ist auch die Erwähnung des Gestankes ohne rechte Pointe, da dieser Ausdruck doch auf das vorhergehende „Unflat" zurückweist. Die Stube sei ein Unflat; weil ihr das ölbaumene Holz mangle, darum stinke sie, meint Dürer. Zudem ist es gewagt, die Rechenmeisterin als Unflat auftreten zu lassen, indem sie im vorhergehenden Briefe durch die Worte „Wollte Gott, dass es unsere Rechenmeisterin hörte, sie weinte mit," als gefühlvolles Frauenzimmer bezeichnet zu werden scheint. Wie aber ausserdem die Deutung des Grüssens auf diese angebliche Haushälterin unstatthaft ist, folgt aus der unten gegebenen eigenen Deutung der Stelle.

Statt also aufzuhellen, verwickelte Thausing's Erklärung die Sache noch mehr. Hier nahm er übrigens die Stube in ihrem wörtlichen Sinne, was wol Jeder zuerst thun wird, da der direkte Hinweis auf eine andere Bedeutung fehlt; in seiner Uebertragung der Briefe jedoch verliess er diese Meinung und verstand unter Stube den Kopf, den Hirnkasten, das Oberstübchen Pirkheimer's. Er konnte sich dabei auf die Stelle desselben Briefes berufen ($15,_{28}$) wo es sich von einer „Stube, in die man die Gedächtnissgötzen setzt" handelt. Man darf jedoch nicht übersehen, dass hier die bildliche Bedeutung der Stube durch die beigefügten Worte ausgedrückt ist, und dass es misslich ist, wo eine solche Erläuterung fehlt, sie dem Worte unterzuschieben. Nicht anders ist es denn auch mit den „Kämmerchen im Kopf" ($16,_4$) und dem „in die Höherecken des Halses" ($19,_{27}$), wovon Dürer spricht; hier ist ebenfalls die bildliche Bedeutung klar angegeben. Noch jetzt braucht man diese Ausdrücke, darum wird aber doch nicht leicht Jemand das Wort Stube so ohne Weiteres für Kopf anwenden. Dass Stube von Dürer so blank weg für Kopf gebraucht worden sei, ist nicht das Natürlichste, und wir werden darum die einfachere Fassung des Wortes vorziehen, wenn sie, wie ich nachzuweisen hoffe, ganz gut angeht. Nach Thausing's Erklärung würde auch von dem übelduftendem Gemache Pirkheimer's keine Rede mehr sein können; wie aber dann das Holz zu verstehen sei, und der Gestank, ist mir unbegreiflich. Nur bei der nächstliegenden Annahme, Stube als Stube zu verstehen, und nichts hineinzugeheimnissen, wäre dies erklärlich.

Das Letztere ist H. Grimm's Ansicht (Künstler und Kunstwerke 1865.

I. S. 168), und in folgerichtiger Weise schreibt Pirkheimer nach ihm an Dürer, seine Stube lasse ihn grüssen. Ich bin hiermit ganz einverstanden. Wenn Grimm jedoch sagt: Wahrscheinlich hatte Pirkheimer geschrieben, seine Stube lasse Dürer'n grüssen, d. h. er möge bald wiederkommen, gerade so wie dieser schreibt, sein französischer Mantel lasse Pirkheimer'n grüssen, d. h. Pirkheimer habe keinen so schönen, so vermisse ich das Punktum saliens der ganzen Geschichte. Zwischen Dürer möge bald wieder kommen, und Pirkheimer habe keinen so schönen Mantel, sehe ich nicht den Berührungspunkt, der doch offenbar vorhanden sein muss.

Ich nehme also Stube im einfachen Wortsinne als Stube und mische diese und die Rechenmeisterin nicht zusammen, sondern beziehe die Worte von „und dankt" bis „perciò il puzzo" auf die Stube allein. Aber, höre ich den Leser ausrufen, wie darf man nur glauben, dass Dürer eine Stube grüssen und durch eine weibliche Fratze illustriren könne! Was das Letztere betrifft, so wird man doch wol aus der gezeichneten Personifikation einer Sache bei einem Künstler, dessen Einbildungskraft von Allegorien und Personifikationen erfüllt ist, keine Schwierigkeit finden, und was das Erstere, so ersieht man ja aus den sich unmittelbar anschliessenden Stellen des Briefes, dass da überhaupt Grüsse lebloser Gegenstände vorkommen. Zur Bequemlichkeit lasse ich diese Stellen hier folgen: (Grüsst mir den Borsch, Herrn Lorenz — wie auch Eure Rechenmeisterin) und dankt nur Eurer Stube, dass sie mich gegrüsst hat, sprecht, sie sei ein Unflat! Ich habe ihr Oelbaumholz führen lassen, von Venedig nach Augsburg; da lasse ich's liegen wol 10 Centner schwer. Und sagt, sie habe es nicht erwarten wollen, perciò il puzzo! Wisset ferner, dass meine Tafel sagt, sie wolle einen Dukaten darum geben, dass ihr sie sähet, sie sei gut und schön von Farben (folgen weitere Nachrichten von der Tafel). Mein französischer Mantel lässt Euch grüssen und mein wälscher Rock auch.

Zu beachten ist, dass sich diese Stellen unmittelbar an einander reihen. Zuerst die Personification der Stube, dann der Tafel, zuletzt des Mantels und Rockes. Mir scheint, dass der eitle Pirkheimer geschrieben hatte: Meine Stube lässt Euch grüssen, sie will viel darum geben, dass ihr sie sähet, wie wolriechend, schön eingerichtet sie sei, oder etwas dergleichen. Dürer macht sich darüber lustig; er lässt der Stube seinen Dank wol sagen für den Gruss, gibt sie aber im Scherze für einen Unflat aus, und knüpft daran die (nur im Spasse zu nehmende) Sendung des wolriechenden Holzes an: er habe es für sie zum Heizen fahren lassen, sie habe es aber nicht erwarten wollen, deshalb stinke sie so. Ohne Zweifel stehen die Stube, das Holz, der Unflat und der Gestank in ur-

sächlichem Zusammenhange, und wir dürfen nur einer Deutung beistimmen, welche die ganze Stelle und nicht blos einzelne Worte oder Sätze erklärt. Das Einzelne gewinnt seine Bedeutung nur aus dem Ganzen!

Pirkheimer also, sagte ich, hatte mit seiner Stube sich dick gethan, Dürer macht sie herunter und bringt dafür als Gegentrumpf seine Schätze bei; zugleich sagt er, wenn man sein Holz erwartet, so würde sie nicht den übeln Geruch haben. Begreiflich, dass Pirkheimer die gepriesene Stube wieder antworten liess; das ersehen wir aus dem schon vorhin angeführten Schlusse von Dürer's nächstem Schreiben: „Mein französischer Mantel, die Kasake und der braune Rock lassen Euch schön grüssen. Aber gern würde ich sehen, was denn Eure Stube könne, dass sie sich so überhebt.“ Auch hier wieder wirft also Dürer seine Herrlichkeiten in die Waage gegenüber Pirkheimer's Zimmer; wol zu bemerken lauter personificirte leblose Gegenstände und persönliches Eigenthum. Dies erlaubt nach dem Gesetze der Analogie den Schluss, dass die Stube auch nur das persönliche Eigenthum Pirkheimer's war, und nicht ein Versammlungsort der Nürnberger Spiessbürger. Zu beachten ist auch die direkte Reihenfolge: Stube, Tafel, französischer Mantel und wälscher Rock, dann französischer Mantel, Kasake, brauner Mantel und Stube, alles hintereinander aufgeführt. Ich glaube, wenn wir hier bei dem einfachen Wortsinne bleiben, treffen wir das Richtige. Oder soll auch unter der Tafel und den Bekleidungsgegenständen ein verborgener Sinn liegen? Es macht aber im Grunde keine Schwierigkeit mehr, die Stube als Stube aufzufassen, als die Tafel als Tafel, den Mantel als Mantel: die grössere Schwierigkeit ist eben nur scheinbar und verliert sich beim Hinblicke auf das Ganze. Will man in der Sache etwas Läppisches finden, so wird man bemerken, dass sie von Pirkheimer ausging, und Dürer mehr der ironische Theil war. Satis!

Jetzt möchte ich aber den Leser noch um Entschuldigung bitten, dass ich ihn mit einer so geringfügigen Sache behelligt habe. Aber wie wir Kritiker nun einmal sind: so lange uns eine Stelle über einen bedeutenden Mann noch unerklärt scheint, so reizt es uns, sie ins rechte Licht zu setzen, freilich auch oft genug, uns die Zähne daran auszubeissen. Vielleicht habe ich mir Einen oder gar mehrere Zähne ausgebissen, wie meine verehrlichen Herren Kollegen; vielleicht aber wird man auch finden, dass ich mir dabei ein kleines Verdienst erworben habe, freilich kein solches wie Thausing, als er den „Unflat“ von dem Haupte der Gattin unseres deutschen Meisters wusch.

München, 20. October 1872. **Wilhelm Schmidt.**

Urs Graf,

Goldschmied, Münzstempelgraveur und Formschneider von Basel.

Von **Eduard His.**

I.

Als ich im Jahrgang 1865 des Archivs für die zeichnenden Künste über den originellen Künstler *Urs Graf* einige Mittheilungen veröffentlichte, war ich genöthigt, zu gestehen, dass weder über seine Herkunft noch über sein Leben irgend etwas Zuverlässliches bekannt sei. Meine seither unternommene Durchforschung der Basler Raths- und Stadtgerichtsarchive, welche über Holbeins Lebensverhältnisse so manches Ungeahnte zu Tage förderte, brachte auch einige Klarheit in das Dunkel, welches über Urs Graf's Dasein obwaltete. Ausserdem hat sich die Kenntniss seiner Arbeiten um manches Blatt bereichert, und selbst von seiner Thätigkeit als Goldschmied sind Zeugnisse an das Licht gelangt, so dass ich in den Stand gesetzt bin, meinen frühern Mittheilungen einige wesentliche Ergänzungen folgen zu lassen.

Was die Herkunft des Urs Graf betrifft, so belehrt uns das Protocoll seiner Aufnahme in's Basler Bürgerrecht, dass er von Solothurn gebürtig war. Schon sein Taufname Urs oder Ursus ist ein halber Heimathschein, indem noch heutzutage im Solothurner Gebiet kaum eine mit Söhnen gesegnete Familie angetroffen wird, wo nicht einer derselben dem Schutzpatron Solothurns zu Ehren den Namen Urs trägt, während derselbe anderswo wenig üblich ist. Der Zeitpunkt seiner Geburt mag annähernd zwischen 1485—1490 zu setzen sein. Zu dieser Annahme bestimmt uns ein Holzschnitt mit der Jahreszahl 1503, welcher, wie auch die ganze dazu gehörende Folge, noch entschieden den Anfänger verräth, der seine Schule als zeichnender Künstler erst durchzumachen hat.

Ob er als wandernder Goldschmiedgeselle über die Grenzen der Schweiz hinaus kam, ist nicht festgestellt. Wir wissen nur, dass er 1507 in Zürich bei einem Goldschmied, Leonhard Tüblin, in Arbeit stand, da er diess selbst acht Jahre später in einem Zeugenverhör vor dem Basler Stadtgericht erzählt. Von 1509 an datiren eine Anzahl seiner Holzschnitte in Basler Druckwerken, und es ist daher anzunehmen, dass er sich um diese Zeit in Basel niedergelassen habe.

1511 verehlichte sich Graf mit Sybilla von Brunn, der Tochter des Gerbers Hans von Brunn, eine Verbindung, welche dieselbe, abgesehen von vielem sonstigem Herzeleid, damit büssen musste, dass sie von ihrem reichen Grossoheim, dem Junker Morand von Brunn, enterbt wurde, weil sie, wie das Testament sagt, ohne sein Wissen, und gegen den Willen ihres Vaters „sich verändert“ habe. Bald darauf kaufte sich Graf in die Zunft „zu Hausgenossen“ ein, welche diejenige der Wechsler, Goldschmiede, Glocken- und Kannengiesser war. „Item vff Mentąg an sant sebastien oben im xv^{c}xij jor hat enpfangen vnd erkoufft der goldschmiden zunfft turſs*) groff der goltschmid vmb iiij gulden vnd vj lod silbers.“ Damit sehen wir ihn also in die Reihe der selbständigen Meister treten und eine eigne Goldschmiedwerkstätte errichten. Nichtsdestoweniger blieb neben diesem seinem zünftigen Beruf seine kunstgeübte Hand auch ferner von vielen Buchdruckern zur Verzierung ihrer Druckwerke gesucht, wie diess aus einer namhaften Anzahl von Holzschnitten hervorgeht.

In dem nämlichen Jahr erwarb er sich auch das Bürgerrecht von Basel. „Item do het burgrecht kouft Durs Groff der goldschmid von solloturn vf mentag for sant margrettentag im xij jor vmb iiij gulden vnd het bar geben j gulden vnd sol geben al fronfasten j gulden bis es bezalt wirt vnd ist sin bürg Hans von Brunn der gerwer.“ Dass sein Schwiegervater sich für die Bezahlung der Aufnahmsgebühr verbürgte, lässt uns annehmen, dass er sich doch schliesslich mit der Heirath aussöhnte, wenn es wahr ist, dass diese gegen seinen Willen geschlossen wurde, worüber ein eigenthümliches Räthsel schwebt. Zufolge gerichtlicher Aussage einer Barbara Probstin gereichte es nämlich der Mutter der Sybilla noch auf ihrem Todbette zu drückendem Kummer, „das Junkher Morand von Brunn Sybilla Ir dochter jn sinem testament vsgetan, darumb das sy Durſsen Irn man für sich selbs genomen, vater vnd muter darumb nit gefragt hette, das aber nit bescheen,

*) Durs für Urs ist noch jetzt im Dialect üblich. Das D (oder vielmehr T) ist als Schlussconsonant von Sanct am Namen hängen geblieben, eine Eigenthümlichkeit, welche auch bei einigen andern vorkömmt. So heissen in Basel die St. Elisabethen- und die St. Albankirche im Volksmunde die „Delsbethen-“ und die „Dalbankirche“.

dann als Durfs vmb Ir dochter Sybilla geworben, vnd Ire etlich brief geschickt, hette Sybilla sollich brief Iro der mutter vnd Vrban von brunn seligen, Irm son anzeigt, vnd darin Ir beider Rat begert, was sy thun oder lassen solte, vnd also mit Ir beider, Irer der muter, vnd Vrban Irs sons Rat, wissen und willen, vnd nit freventlich für sich selbs Irn man Durfsen genommen etc."

Dass in dieser Aussage vom Vater nicht die Rede ist, muss auffallend erscheinen, und lässt sich allenfalls nur durch die Möglichkeit erklären, dass Hans von Brunn zur Zeit von Urs Grafs Werbung landesabwesend war, wozu die Kriege, in welchen damals die Schweizer mit verflochten waren, Anlass geboten haben mochten. Die Liste der 1511 von Cardinal Schiner für den Pabst angeworbenen Basler zählt seinen Namen freilich nicht auf. Wie dem nun sei, wenn er die Heirath seiner Tochter mit Urs Graf ungern sah, so waren seine Bedenken nur allzusehr gerechtfertigt, denn die über unsern Künstler aufgefundenen Aufzeichnungen lassen sein Temperament und seine Lebensweise in einem höchst ungünstigen Liehte erscheinen und bestätigen durchaus die Vorstellung, welche man aus dem originellen, aber oft sehr lasciven Charakter seiner Zeichnungen von seiner Persönlichkeit gewinnen musste. Namentlich spielt in denselben das Landsknechtswesen eine grosse Rolle. Eidsgenossen und Landsknechte sind in allen möglichen Situationen des Kriegslebens mit unübertrefflicher Lebendigkeit dargestellt, so dass man nicht zweifeln kann, dass er das Treiben dieser Menschenklasse aus eigener Erfahrung gekannt haben muss. In der That findet sich sein Name nicht nur auf der Liste der Basler, welche 1515 mit dem schweizerischen Heere in der Lombardei gegen Franz I. von Frankreich zu Felde zogen und in der mörderischen Schlacht von Marignano kämpften, sondern wir vernehmen auch aus dem Urphedenbuch, dass er 1522 mit Gefängniss bestraft wurde, weil er nebst andere Gesellen „über miner Herren Verbott" in den Krieg gezogen war. —

Dass das Reislaufen einen nachtheiligen Einfluss auf die Sitten ausüben musste, lässt sich begreifen. So finden wir beim Durchgehen der Gerichtsprotocolle jener Zeit Graf's Namen nicht selten in unsaubere nächtliche Streiche und Händel verwickelt, wobei ihm ein anderer Goldschmied Namens Hans Oeder stets als Spiessgeselle zur Seite stand. Am bezeichnendsten schildert aber seinen Character und seine Lebensweise das Protocoll einer Urphede, die er nach überstandener Strafe den 20. November 1522 schwören musste:

Thurss groff der goltschmit vnd
burger ze Basel.

1522, vff donstag, was der xx tag Novembris, genant wintermonat, haben

min Heren bemelten Thurſs vſs genfencknifs des wasserthurns gelossen, dorinn sy Inn ettlichen tag gefencklich haben behalten, vm sins vppigen lebens willens, so er mit den metzen brucht, offenlich vnd vnverschampt Inn dem eebruch wandlende, dorzu sin eeliche gemahel schnöd vnd vnwürsch mit slahen vnd stossen gehalten, &c hat die gemeine vrfecht geschworen, Inn bester vnd volkomner form, darzu ouch das fürterhin er dieselb sin gemahel weder stossen, slahen, knütschen, clemmen, noch Inn einichen andern weg welle beleidigen, sunder sy als ein fromme frow halten vnd sich selbs erlich als eim frommen eemann gebürt ziehen, ob aber sach wer, das dieselb sin gemahel Im etwas widerwertigs welte tun, mag er minen Heren anbringen, vnd dieselbigen so dorüber gesetzt sind, lossen handlen vnd walten, das er ouch mit derselben siner gemahel verwanten früntschaft, es sigen brüder oder sweger, nützit vss eigenem fürnemen, oder mit gewaltiger hand, welle fürnemmen, es sig mit worten oder wercken, Ob aber er etwas an dieselben früntschaft hett ze sprechen, mag er mit recht fürwenden vnd rechtlichen beclagen, Er ist ouch des durch hern hans baltheimer den obersten knecht, vss bevelh miner Heren offennlich vnd mit luteren worten gewarnet, das er sich hinfür solle vor sollichem schantlichen leben, des eebruchs, vnd anderer muttwillikeit hüten, dan wo er mer also ergriffen, das dieselben min heren Inn mit zwifaltiger stroff vnd genfencknifs des wasserthurns, wellen stroffen vnd vngnedigen willen bewisen.

1523 finden wir ihn abermals im Gefängniss. Das Urphedenbuch giebt über sein diesmaliges Vergehen folgende räthselhafte Auskunft: Thurſs Groff der goltschmit vnd burger zu Basel. 1523. Mittwoch was der xij tag des Augstmonats, Ist bemelter Thurs vff ernstlich bitt der eidgnossen, so yetz hie vff dem büchsenschiessen sind versamlet, vss gefenckniss gelossen gnediglichen, dor Inn er was gelegen dorumb das er Inn einer herberg vber das verbott so min heren hievor haben lossen vsgon, hatt geredt Schoch wie ist es so kalt hie, vnd sell red zum dritten mol geredt &c vnd hatt die gmein vrfecht geschworen Inn volkomner form, das er sich ouch hinfür vor sollichen worten well hüten, vnd das er von eim Rot zum andern welle vor minen heren erschinen, vnd was sy Im vfflegen, demselben nochkommen, das er ouch dise gefenckniss well helig halten, keim menschen vff erden sagen, noch melden, wie, oder worumb, vss was vrsach vnd grund er gefencklich sig angenommen, vnd wie er ledig sig gelossen, sollichs alles er hatt geschworen zu got vnd den heiligen &c.

Dass er mit der Rede „Schoch wie kalt ist es“ auf die Temperatur der Atmosphäre angespielt haben sollte, ist im Hinblick auf die Jahreszeit nicht zu vermuthen; es musste also wohl in diesen Worten ein versteckter Hohn auf die Obrigkeit liegen, worüber uns die Erklärung mangelt.

Bezeichnend aber für die Persönlichkeit Urs Grafs ist bei diesem Vorfall die Fürbitte der zum Büchsenschiessen in Basel versammelten Eidsgenossen. Ohne Zweifel wurde er als lustiger Geselle bei solchen Festen ungern vermisst.

Was seine häuslichen Verhältnisse betrifft, so mochte bei solcher Lebensweise nicht gerade Ueberfluss bei ihm geherrscht haben; doch giebt das Inventar, welches der Rath als Strafe für irgend ein Vergehen den 13. August 1518 von seiner Habe aufnehmen liess, Zeugniss von einer ziemlich wohlversehenen Haushaltung. Blos in Betreff seiner persönlichen Garderobe scheint Mangel geherrscht zu haben, denn das Verzeichniss zählt blos „ein bös schwarz par hosen“ „ein schwarz barett“ und „ein bös teylt par hosen“ auf, was der Vermuthung Raum giebt, dass die Inventur während einer Abwesenheit „über miner heren verbott“, und als Strafe für solche, vorgenommen wurde.

Graf bewohnte damals ein Haus am Fischmarkt, vor dem Lochbrunnen. Zwei Jahre später, (Dienstag nach Simon Judä 1520) kaufte er von dem Maler Benedikt Kumpt das Haus zur goldnen Rose an der Krämergasse (jetzt Stadthausgasse Nr. 18.) An einer Stelle nennt sich Urs Graf „Münzisenschnider“, was sich auch durch das Ausgabenbuch des Raths bestätigt findet, wo verschiedene Zahlungen für die Stempel zur silbernen Münze notirt sind z. B. Item viij *tt.* xv ß von den stempfflenen zur silbernen müntz ze machen durssenn dem goldschmid vnnd do mit gar bezalt. (1519)

Da von den vielen von ihm vorhandenen Zeichnungen die meisten eine Jahrzahl tragen, keine derselben aber das Jahr 1529 überschreitet, so hat man stets daran die Vermuthung geknüpft, dass er diesen Zeitpunkt nicht überlebt habe. Diese Annahme scheint sich auch, wenigstens annähernd, zu bestätigen, denn 1536 erscheint seine Frau Sybilla in den Prozessakten gegen die Erben ihres verstorbenen Bruders Urban von Brunn als Gattin eines andern Mannes, des Schleifers Thoman Wells. Aus ihrer Ehe mit Urs Graf blieb ihr nur ein Sohn, welcher gleich seinem Vater Urs hiess und Goldschmied wurde. —

Wie schon erwähnt, besitzt die Basler Kunstsammlung eine grosse Anzahl Handzeichnungen von Urs Graf, und auch anderswo finden sich solche. Wenn darin der Sinn für Styl und Reinheit der Formen vermisst wird, so zeichnen sich dafür die meisten durch originellen und oft satirischen Humor sowie durch die erstaunliche Freiheit der Hand aus, mit welcher sie in kecken Federzügen so zu sagen hingeschrieben sind. Seiner Vorliebe für das Frivole ist schon bei der Schilderung seines Charakters gedacht worden. Nacktheiten sind nicht allein in seinen Handzeichnungen vorherrschend, sondern er scheute sich auch nicht, in

den ihm von Buchdruckern bestellten Titelverzierungen in Holzschnitt dieser Vorliebe zu fröhnen, und dass seine Zeitgenossen keinen Anstoss daran nahmen, beweist die Anwendung derartiger bildlicher Illustrationen in Büchern des ernstesten Inhalts.*)

Am wenigsten glücklich war er in der Ornamentik, während doch dieses Fach bei seinem Beruf als Goldschmied ein Haupterforderniss hätte bilden sollen. Besass er auch im Gothischen einige Routine, so zeigt er für die Renaissance nicht das mindeste Verständniss. Seine Verzierungen sind von einer Styllosigkeit und oft von einer Plumpheit, welche zu dem, was sein Mitbürger Holbein auf diesem Felde leistete, einen grossen Abstand bildet. Dagegen verdient sein Sinn für landschaftliche Schönheit rühmende Erwähnung. Die ländlichen Hintergründe seiner Zeichnungen sind reizend, wenn auch oft etwas phantastisch. Sie erinnern nicht selten an Dürer; aber der Künstler, welchem er am meisten, oft sogar zum Verwechseln gleich kömmt, ist Niklaus Manuel Deutsch von Bern, mit welchem er auch in anderer Beziehung, z. B. in der Darstellungsweise satirischer, frivoler oder kriegerischer Scenen grosse Verwandtschaft zeigt, ohne Zweifel weil beide als Landsleute den nämlichen Einflüssen unterworfen waren und derselben Geschmacksrichtung huldigten. —

*) Man betrachte z. B. die Einfassung der Dedikation des Erasmus an Pabst Leo X. zu seiner lateinischen und griechischen Ausgabe des neuen Testaments von 1516.

Der II. Artikel, das Verzeichniss der Werke enthaltend, folgt im nächsten Heft.

Michael van Coxcyen der Meister der Monogramme:

1) CHK 2) CHK 3) CHK
4) CHK 5) · CHK · I · VEN ·

Unter den unbekannten Monogrammisten des 16. Jahrhunderts hatte der Obige mir besonders viel Kopfzerbrechen verursacht. Er konnte kein ganz unbedeutender Meister gewesen sein, sonst würde man schwerlich in Italien und Niederland nach ihm gestochen haben; auch zeigen die betreffenden Blätter eine verständnissvolle Zeichnung und eine lebendige Composition, wenn sie auch von Maniertheit nicht freizusprechen sind. Dass er ein Niederländer war, schloss ich aus dem K des Monogramms das die Italiener selten anwenden, so wie aus den niederländischen Kupferstichen, aber er musste zu den Künstlern gehören, die sich der Nachahmung der Italiener ergeben hatten. Umsonst jedoch liess ich die Reihe dieser sogenannten „niederländischen Manieristen“ vor mir im Geiste aufziehen: zu keinem einzigen wollte das Monogramm passen, selbst nicht zu dem wirklichen Meister desselben, da ich das M des Vornamens nur gezwungen herausfinden und das in dem Zeichen enthaltene H nicht mit dem Namen in Beziehung bringen konnte.

In der Literatur selbst war keine annehmbare Erklärung gegeben worden. Der alte Zeichendeuter Christ (Anzeige und Auslegung der Monogrammatum 1747. S. 134 und 143) bezog das Monogramm zwar auf einen Niederländer, die Bekehrung Pauli von 1539 jedoch auf Girolamo Moceto, der aber damals bereits todt war, und in viel alterthümlicherem Stile arbeitete. Brulliot (Monogr. I. Nr. 1291) erwähnt die Deutungen auf Matthias und Hieronymus Cock, weist dieselben aber mit Recht zurück. Denn Matthias, der zu Antwerpen allerdings schon im J. 1540 als Meister einen Lehrling aufnahm, ist blos als Landschaftsmaler bekannt, während

die Kupferstiche den Historienmaler im Grossen verrathen; Hieronymus dagegen trat erst im J. 1546 als Meistersohn in die glorreiche Antwerpener Gilde. Sehr unglücklich war auch Nagler's Vermuthung (Monogr. III. Nr. 169 und 473) auf Jan de Cock, welcher zu Antwerpen im J. 1506 bereits Meister war; in den Kirchenrechnungen von U. L. Frau von Weihnachten 1528 bis Weihnachten 1529 kommt nämlich bereits seine Witwe vor (vgl. Rombouts und Th. Van Lerius, De Liggeren etc. I. S. 65).. Die beigefügten IVEN., inue. und jnuentor bezeichnen den Künstler blos als Erfinder. Daher fällt auch Zanetti's Meinung (Le premier siècle de la calcographie ou Catalogue rais. du cabinet Cicognara I. 531), dass unser Monogrammist die Bekehrung Pauli selbst gestochen habe. Die Buchstaben VEN liessen ihm den Künstler als Venetianer erscheinen, obwohl das Blatt, wie er selbst sagt, den Character der römischen Schule trägt. Es kann jedoch kein Zweifel darüber aufkommen, dass das IVEN blos die Abkürzung für INVENTOR oder INVENIT ist, wenngleich das I von den folgenden Buchstaben getrennt ist.

Unter so bewandten Umständen gelang es blos dem Zufalle, den Schleier des Geheimnisses zu lüften. Ich überblickte einmal die Signaturentafel, die Hr. A. Pinchart dem 2. Bande seiner Archives des Arts, Sciences et Lettres, Gent 1863, beigegeben, und bemerkte zu meinem Erstaunen und Vergnügen das fragliche Monogramm unter die eigenhändigen Schriftzüge unsers Malers „machiel vã coxcyen schilder vã den coninghe“ gestellt. Auf meine Frage bestätigte mir Hr. Pinchart, dass das Zeichen zu dem Namen gehöre, und dass er verschiedene Beispiele solcher Schreibweisen gesehen habe. Nun löst sich dasselbe in M und COK, der Abkürzung des Namens auf. Ein X könnten besonders scharfsichtige Augen auch herausfinden; das anscheinende H aber ist ganz bedeutungslos. Das Zeichen gehört eben zu jenen schwer zu deutenden, von denen ich in meinem kürzlich erschienenen Artikel über verschiedene Gemälde in München und Schleissheim die des Jacob Cornelisz und des Cornelius Anthoniszoon angeführt habe: alle drei sind ausdrücklich beglaubigt, aber Niemand würde von selbst auf die richtige Deutung verfallen sein. Die Künstler nahmen sie eben einmal an als ihr Handzeichen, weiss Gott aus welchem Grunde. Nun erklären sich auch der römische und die niederländischen Kupferstiche, so wie der künstlerische Character derselben. M. van Coxcyen gehörte bekanntlich zu den eifrigsten niederländischen Anhängern der römischen Schule, man hat ihn ja geradezu den flandrischen Raphael genannt.

Er ist geb. zu Mecheln im J. 1499 und lernte bei Bernaert van Orley. Später hielt er sich lange in Italien auf, wo ihn Vasari zu Rom

im J. 1532 kennen lernte. Im J. 1539 entstand der Stich die Bekehrung Pauli. In dem gleichen Jahre verheirathete er sich in Italien mit Ida van Hasselt, mit welcher er sich dann nach Mecheln begab. Am 11. November 1539 trat er in die Malergilde daselbst. Den 5. März 1592 starb er in Mecheln an den Folgen eines Sturzes von der Treppe des Antwerpener Stadthauses, woselbst der rüstige Greis mit Malereien beschäftigt war. Wer sich näher mit Michael's Leben beschäftigen will, den verweise ich auf K. van Mander, auf die Zeitschrift „De Vlaemsche School", Jahrg. 1856, den Catalogue du Musée d'Anvers 1857, A. Siret's Dictionnaire des Peintres 2. Aufl. 1866, und E. de Busscher's Recherches sur les Peintres et Sculpteurs à Gand, 1866.

In Folgendem verzeichne ich die Kupferstiche, die nach unserm Monogrammisten erschienen sind; ich weiss jedoch nicht, ob das Verzeichniss vollständig ist.

1) Jesus als zwölfjähriger Knabe unter den Schriftgelehrten. Er sitzt und legt die Rechte auf die Schulter eines jungen Schriftgelehrten, der etwas tiefer sitzt und in einem Buche liest. Der h. Joseph weist mit dem linken Zeigefinger der h. Jungfrau ihren Sohn. Unter dem en face gesehenen Manne, der eine Rolle in der Rechten und die Linke auf einem Buche hat, liest man auf einem Täfelchen: H. COCK ex: Auf einem andern Täfelchen ist nach Brulliot das Zeichen Nr. 1 nebst inue. Im Rande eine Inschrift: Bis senes etc. 1562. H. 11" 9''', br. 12".

Nach diesem Blatt giebt es eine gegenseitige Copie von Gio. Bat. de Cavalleriis. Maria und Joseph tragen Heiligenscheine, und es befindet sich über ihnen die Schrift: Filii quid fecisti nobis sic? Dieser Spruch passt aber schlecht hierher, indem die Eltern mit einander sprechen und Christus mit den Doctoren. Am rechten Fusse eines Gelehrten stehen 1568 und das Zeichen des G. B. de Cavalleriis; im Rande: Perdā sapientia etc.

2) Geisselung Christi. Christus, an eine Säule gebunden, wird von vier Schergen gegeisselt. Auf dem Postament der Säule steht: FVI. FLAGELATVS. TOTA. DIE. | PSALM. 72. Rechts auf der Stufe befindet sich das Monogramm Nr. 2. H. 8" 8''', br. 7" 2'''. Mittheilung des Hrn. J. E. Wessely.

3) Auferstehung Christi. Der Heiland, auf Wolken emporfahrend, segnet mit der rechten Hand und trägt in der Linken die Fahne. Der Engel sitzt auf dem Grabe mit gefalteten Händen, und die Wächter fliehen voll Entsetzen oder sind zu Boden gestürzt. In der Ferne links kommen die drei Marien zum Grabe. Unter dem ausgestreckten rechten Bein des Kriegers, der vorn auf dem Boden liegt, befindet sich H. COCK EXCVDE, weiter folgt das Zeichen Nr. 3 nebst jnuentor. Im Rande: EGO SVM

RESVRRECTIO etc. H. 11″ 4‴, br. 9″ 7‴. Spätere Abdrücke zeigen statt Cock's Adresse: Adrian. Collaert excud. Dieses Blatt ist vollkommen in Cornelius Cort's Manier gestochen.

Zani, Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti II. 9, S. 67, gibt an, Heineken lasse das Blatt im Jahre 1568 von C. Cort in Niederland angefertigt sein. Dies scheint ein Irrthum; in Heineken's Verzeichniss von Cort's Stichen (Dictionnaire des artistes) finde ich kein derartiges Blatt aufgeführt. Die daselbst erwähnte angeblich von Cort nach Coxcyen im J. 1568 gestochene Auferstehung ist jedenfalls nicht gemeint gewesen, weil Zani das Monogramm selbst nicht zu deuten wusste.

4) Der h. Hieronymus zur Rechten sitzend, liest in einem Buche. Fast in der Mitte steht ein Engel und weist mit der Rechten nach der Auferstehung der Todten, welche in der Ferne vor sich geht. Im Vordergrunde liegt der Löwe. In einem Täfelchen links unten liest man: VANITAS VANITAT ET OĪA VANITAS. Rechts in einem andern Täfelchen befindet sich eine Aufschrift: Semper sonat in auribus etc. Oben zur Rechten auf einem Bogenstücke steht das Zeichen Nr. 4. H. 8″ 7‴, br. 7″.

5) Pauli Bekehrung. Der Heilige ist inmitten einer Gruppe von Pferden und Reitern vom Rosse gestürzt, zwei Männer unterstützen ihn. Oben erscheint Christus in Lichtstrahlen. Neben Paulus stehen die Buchstaben DV-E-CO-ST-CA, welche die Anfänge der Worte Christi enthalten: Durum est (tibi) contra stimulum calcitrare (Actus Apostolorum 9, 5). Diese Buchstaben haben schon Manchem Kopfzerbrechen verursacht und sind noch nicht aufgelöst worden. Links unten bemerkt man das Zeichen Nr. 5. H. 10″ 8‴, br. 15″ 9‴. Spätere Abdrücke zeigen links oben die Jahreszahl 1539. Dieser Stich ist in der Weise der Schule Marcanton's kräftig und frei ausgeführt.

München. **Wilhelm Schmidt.**

Nachtrag

zu dem Aufsatze über Nicolaus von Neufchatel in Lieferung II. Jahrg. 1872. Seite 143.

Kürzlich wurde von Aschaffenburg in die Pinakothek dahier ein prächtiges Bildniss einer Frau versetzt, das nach allgemeiner Uebereinstimmung ein Werk des *Neufchatel* ist. Das Bildniss ist in Lebensgrösse, halbe Figur, mit zusammengelegten Händen und verhältnissmässig recht gut erhalten. Der warme Ton ist jedenfalls nicht ursprünglich. Von manchen wird es als das schönste Bild Neufchatel's in der Pinakothek angesehen; es zeichnet sich in der That durch eine tüchtige Modellirung und schlichte Charakteristik einer einfachen Hausfrau aus.

Den störenden Druckfehler 1554 auf S. 146 Zeile 9 von oben möge man in 1584 verbessern.

München. **Wilh. Schmidt.**

Nachschrift

zum Artikel „Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung".

Die am Schluss des I. Artikels, S. 169 d. Jg. gegebene Notiz über eine Madonna Holbeins im Besitz des Hr. Sebastian Erard in Passy, ist durch nachstehende Mittheilung der verw. Frau Pierre Erard in Paris ergänzt worden, deren Empfang der Herausgeber Herrn Dr. H. Härtel in Leipzig verdankt.

„La Madone de Holbein . . . . n'a jamais fait partie de la célèbre galerie de Sébastien Erard, mais elle a appartenu a M. Delahante, grand connaisseur et speculateur de Tableaux, avec lequel Seb. Erard a eu de fréquentes relations. Dans les premières années que Monsieur Spontini occupait la charge de Maitre de Chapelle du Roi de Prusse, c'est à dire entre 1820 et 1823, M. Delahante vint à Berlin accompagné du tableau en question, dont il ne cessa pas de revendiquer l'authenticité en présence de tous les amateurs et critiques qui vinrent l'admirer. C'est dans le salon même de M. Spontini, où ce tableau resta quelque temps exposé, que la Princesse Guillaume, belle soeur du roi Frédéric Guillaume III. vint le voir plusieurs fois et en fit l'acquisition pour la modique somme de Mille et quelques centaines de Thalers, formant environ cinq mille francs. — — —"

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

L'Enfant mort porté par un Dauphin, Groupe en Marbre, attribué à Raphael. Par **M. de Guédéonow**, Directeur de l'Ermitage Impérial. (Abdruck aus dem Bulletin der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg T. XVIII. S. 82-91. 22. Aug. 1872) St. Pétersbourg 1872.

Die in höchst irrthümlicher Fassung bereits durch die Tages-Blätter verbreitete Notiz von der Entdeckung des *Raphael* zugeschriebenen Marmorwerkes „Das todte Kind auf einem Delphin“ unter den Sculpturen der Kaiserl. Eremitage zu St. Petersburg wird im vorliegenden Sitzungsbericht eingehend und unter Mittheilung aller einschlagenden literarischen Documente veröffentlicht.

Durch den Brief Castiglione's an Andrea Piperario (vergl. Vasari Ed. Lem. VIII. 47 Note 1.) wusste man, dass sich 1523 ein „Puttino di marmo di mano di Raffaello“ in den Händen des Giulio Romano befand, und aus inneren Gründen erschien es unbedenklich, dieses Marmorwerk für identisch mit einer Gruppe zu halten, welche 1768 als „Opera di Raffaello eseguita da Lorenzetto, e presentemente posseduta da Sua Ecc. el sig. Balì di Breteuil, Ambasc. della Sacra religione Gerosolimitana presso la Santa Sede“ abgebildet wurde: die Gruppe eines todten nackten Kindes auf dem Rücken eines Delphins (nach einem Motiv aus Aelian), deren seither verschollenes Original, in einem Abguss mit der Mengs'schen Sammlung der Gypsabgüsse 1784 nach Dresden gekommen, in letzter Zeit durch neue Abgüsse dieses Mengs'schen Abgusses in verschiedenen Exemplaren verbreitet worden ist.

In diesem Jahre nun hat sich unter den Sculpturvorräthen der Eremitage die Marmorgruppe vorgefunden, welche zweifellos das Original des Dresdner Gypsabgusses und das in Cavaceppi's Werk abgebildete Bildwerk der Sammlung Breteuil ist. Auf die Spur des Werkes wurde man in St. Petersburg durch den Catalog der englischen Sammlung Lyde-Brown geführt, deren Verkauf an einen Agenten der Kaiserin Katharina II. (um 1787) in Dallaway's „Anecdotes of the Arts in England London 1800 I. 389“ berichtet war, und von der sich, wie Hr. von Gedeonow ermittelte, zwei gedruckte Inventare (lateinisch 1768, italienisch 1779) in der Bibliothek des Britischen Museums befinden. In dem letzteren fand sich als Nr. 40 verzeichnet: „Un gruppo d'un putto annegato sopra il dosso d'un delfino, che gli tiene la chioma nella bocca, opera di Lorenzetto Bolognese, secondo il desegno di Rafaele da Urbino; questo sta nella prima classe frà le sculture moderne, essendo d'una bellezza maravigliosa, già nel possesso del Barone di Breteuil, ambasciatore di Malta a Roma. Quel gruppo rappresenta un fatto ricordato da Plinio il giovane nelle sue opere“. Auf Grund dieser Notiz nachforschend fand Staatsrath Stephani die Marmorgruppe unter dem aus dem Taurischen Palais in die Magazine der Eremitage transportirten Sculpturenvorrath.

Die der vorliegenden Schrift beigefügten zwei Photographien des Petersburger Marmors und des Dresdner Gypsabgusses sind von vollkommener Uebereinstimmung, welche zum Ueberfluss durch genaue Messungen bestätigt wird. An dem Marmor sind die Hände und Füsse theils alt restaurirt theils nach Entfernung alter beschädigter Ergänzungen in diesem Jahre neu hergestellt und das Verhältniss dieser Restaurationen zum Dresdner Abguss ist der Punkt, dessen Darstellung in der vorliegenden Schrift noch einer ergänzenden Prüfung bedarf, welche jedoch nur durch genaue Vergleichung eines Dresdner Abgusses mit dem Original bewirkt werden kann. Der Verf. nimmt an, dass die Gruppe von Cavaceppi restaurirt worden sei, da der Titel der „Raccolta“ die sämmtlichen Werke als „restaurate da Bart: Cavaceppi“ bezeichnet; der Verf. schliesst ferner, dass der Dresdner Abguss, der im Inventar der Mengs'schen Sammlung in Rom von 1783 als „Putto morto sul delfino di S. A. R. di Parma“ bezeichnet wird, vor der Restauration durch Cavaceppi genommen, aber dass die Extremitäten, deren schwache Ausführung Passavant auffällig findet, bereits vorher von anderer Hand schlecht restaurirt oder überhaupt nur vom Gypsgiesser angesetzt worden wären. Nun ist der Dresdner Abguss leider kein erster Abguss einer Keilform über dem Marmor sondern der Abguss einer zweiten Form, deren Näthe neben denen eines älteren Keilform-Abgusses, über den die Form genommen sein muss, sichtbar

bleiben. Es ist also kaum möglich, an dem überdiess noch angestrichenen Gypsabguss Ansätze alter Restaurationen wahrzunehmen, und die vermeintliche flüchtige Behandlung der Extremitäten scheint mir nicht so evident, als dass man nicht den Mengs'schen Abguss für die Reproduction des noch wesentlich unverletzten Originals halten dürfte.

Zu erörtern bleibt ferner noch die Person der „Sua Altezza Reale di Parma“. Passavant schliesst aus dieser Bezeichnung: das Bildwerk müsse sich in Neapel befunden haben; wie der Verf. vermuthet: „weil Parma von 1545 bis 1802 von Fürsten des Hauses Farnese regiert worden sei“. Der einzige den beiden Staaten gemeinsame Fürst war Don Carlos, Sohn Philipps V. von Spanien und der Prinzessin Elisabeth Farnese von Parma, welcher 1733—35 als Herzog von Parma, seit 35 als Karl III. in Neapel regierte. Die 1783 der Tradition nach als Besitzer des Werkes genannte „Altezza Reale di Parma“ ist aber wahrscheinlich entweder der Bruder des Vorigen, der seit 1748 regierende Herzog Philipp Bourbon, Infant von Spanien, oder was wahrscheinlicher, dessen Sohn Ferdinand, deren vererbtes Besitzthum nicht nach Neapel gekommen ist. Die älteren Herzöge von Parma können, schon wegen der „Altezza Reale“, nicht gemeint sein. Wir werden schwerlich erfahren, wann der Abguss in Parma genommen wurde, deren Wiederholung für Mengs bei den mit Abfassung des Inventars beauftragten Personen (wahrscheinlich hatte man Gypsgiesser dazu gezogen, deren Taxation von damals in Rom verkäuflichen Gypsabgüssen dem Inventar beiliegt) noch 1783 den Namen „von Parma“ trug, während das Original inzwischen nach Rom und in die Sammlung Breteuil gekommen war. Die Verfasser des Inventars hielten übrigens das Werk höchstwahrscheinlich für eine Antike, da es mitten unter den Antiken verzeichnet ist und die wenigen modernen Sculpturen mit den Namen ihrer Urheber aufgeführt sind. Als Antike galt dasselbe auch in Dresden noch 1831 wo es mit der unerklärlichen Bezeichnung „Original in Turin“ im Catalog des Mengs'schen Museums von Matthäy verzeichnet ist.

Die höchst interessante Frage nach der Urheberschaft Raphaels wird m. E. vom Verfasser mit zu grosser Sicherheit als durch den Brief Castiglione's erledigt erachtet. Der Verf. hält es für wahrscheinlich (Anm. 11), dass Cavaceppi den Brief Castiglione's nicht gekannt hat. Es ist aber überhaupt nur möglich, keineswegs erwiesen, dass Castiglione's „Puttino di marmo“ mit der zuerst durch Cavaceppi Raphael und Lorenzetti zugeschriebenen Gruppe identisch ist. Damit fehlt uns nun freilich ausser den schwerwiegenden stilistischen Kennzeichen für Cavaceppi's Aeusserung jede ältere Beglaubigung. — Die Handweise eines Malers an der Ausführung

eines einzelnen plastischen Werkes nachzuweisen, wird immer ein auf subjectivem Gefühl beruhender unsicherer Versuch bleiben. Raphaels Urheberschaft als „Erfinder“ der Gruppe ist dagegen in so hohem Grade wahrscheinlich, seine Beziehung zu Lorenzetti so beglaubigt, dass ich keinen Grund finden an der auf Tradition beruhenden Aeusserung Cavaceppi's zu zweifeln.

Untersuchungen über das Malerbuch des Lionardo da Vinci.

Von

Dr. **Max Jordan.**

Vorbemerkung.

Meine Untersuchungen haben den Zweck, den Bestand des Malerbuches (Trattato della pittura) von Lionardo da Vinci nach seinen verschiedenen Ausgaben und Abschriften zu prüfen. Bezüglich der römischen Handschriften wurde ich hierbei durch meinen Freund Prof. Dr. Richard Schöne in Halle auf das dankenswertheste gefördert, welcher meine Notizensammlung durch Mittheilung eigener Auszüge wesentlich bereicherte, sodass damit zugleich dessen Absicht, in diesen Jahrbüchern über den Werth des vatikanischen Textes zu handeln, in der Hauptsache erfüllt wird. Die Einsicht, welche ich im Laufe meiner Arbeit über die Urquellen von Lionardo's Tractat erlangte, machten einen umständlichen Bericht über die Handschriften nöthig, von denen ich selbst den Cod. Atlanticus in Mailand nachverglichen habe, während ich von den Pariser Handschriften nur die Citate anderer Schriftsteller, die in denselben gearbeitet, zusammenzustellen vermochte. Diese im Anhang VII abgedruckten Notizen gebe ich als ersten Versuch eines Inhaltsverzeichnisses über die uns erhaltenen Niederschriften Lionardo's in der Absicht, zu ferneren Stoff-Sammlungen anzuregen, aus denen sich allmälig der ganze Umfang der wissenschaftlichen Thätigkeit Lionardo's und infolge dessen die Aufgaben würden begrenzen lassen, welche der literarische Nachlass des Meisters für uns in sich schliesst.

Bezüglich der von mir wiederholt benutzten und in Abkürzung angezogenen Quellen diene das folgende Verzeichniss:

Amoretti, Carlo: Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di L. da V., Vorwort zur Ausgabe des Trattato della pittura, Mailand 1804 (Opere class. ital.)

Bossi, Giuseppe: Del Cenacolo di L. da V., Mailand 1810.

Bottari, Giov.: Raccolta di lettere sulla pittura, scultura etc., Rom 1757.

Brown, John William: The life of L. da Vinci. London 1828.

Calvi, Girol. Luigi: Notizie dei principali professori di belle arti etc. Parte III. Mailand 1869.

Castiglione, Sabba da: Ricordi, Venedig 1584.

Dozio, Giov.: Degli scritti e disegni di L. da V., specialmente dei posseduti un tempo e posseduti adesso dalla Bibl. Ambros. Memoria postuma publ. per cura di Gius. Prestinoni, Mailand 1871.

Dufresne: Trattato della Pittura di L. da V. Paris 1651.

Gallenberg, Hugo: Leonardo da Vinci, Leipzig 1834.

Gerli, Carlo Gius.: Disegni di L. da V., Mailand 1784.

Guhl, Ernst: Künstler-Briefe, Berlin 1853.

Houssaye, Arsène: Hist. de L. de V., Paris 1869.

Libri, Guillaume: Hist. des sciences mathématiques en Italie depuis la renaissance des lettres, Paris 1840.

Lomazzo, Giov. Paolo: Trattato dell' arte della Pittura etc. (Ausg. der Bibl. artist. Rom 1844).

— — Idea del Tempio della Pittura, II. Ausg. Bologna 1785.

Lombardini, Elia: Dell' origine e del progresso della scienza idraulica etc. Mailand 1872.

Manzi, G.: Trattato della Pittura di L. da V., Rom 1817.

Pacioli, Luca, di Borgo S. Sepolcro: De divina proportione, Venedig 1509.

Promis, Carlo: Memorie storiche dell' arte dell' ingegnere e dell' artiglierie in Italia, Anhang zu s. Ausgabe des Trattato dell' architettura militare von Francesco di Giorgio Martini, Turin 1841.

Saggio delle opere di L. da V. con 24 tavole fotolitografiche di scritture e disegni tratti dal Codice Atlantico. Herausg. von C. Belgioioso, G. Mongeri, Gilberto Govi, Camillo Boito, Mailand 1872.

Stendal, (Beyle): Hist. de la peinture en Italie, vol. I. Paris 1817.

Tiraboschi: Stor. della letter. ital. Venedig 1824.

Turotti, Felice: L. da V. e la sua scuola etc., Mailand 1857.

Uzielli, Gustavo: Ricerche intorno a L. da Vinci, Florenz 1872.

Vasari, Vite de' pittori etc. (ohne nähere Bezeichnung): Ausgabe von Lemonnier, Florenz 1846—57.

Venturi, J. B.: Essai sur les ouvrages physico-mathém. de L. de V., Paris an V (1797).

Waagen, G. F., Kunstwerke und Künstler in England, Berlin 1838.

1. Urausgabe und verkürzte Abschriften.

Das Malerbuch des Lionardo da Vinci gehört zu den kunstwissenschaftlichen Fachschriften ersten Ranges, welche zwar seit ihrem Erscheinen in der Literatur höchste Werthschätzung erfahren haben, denen aber die gebührende wissenschaftliche Pflege lange gefehlt hat.

Diejenigen, für welche die unter dem Gesammttitel „Trattato della Pittura“ begriffenen Aufzeichnungen Lionardo's zunächst bestimmt waren, die Schüler des Verfassers, haben den höchsten Nutzen daraus gezogen, allein die weitere Wirkung durch Abschriften und Auszüge ist vor Vasari und Lomazzo nicht nachzuweisen. Es erscheint höchst auffällig, dass selbst Fachschriftsteller wie Giovan Battista Armenini von Faenza und Paolo Pini in Venedig keine Kunde von den grossartigen Arbeiten Lionardo's hatten und den Mangel an halbwegs wissenschaftlicher Behandlung der Malerkunst ausdrücklich als Anlass ihrer bezüglichen Schriften bezeichnen.[1]) Annibale Caracci und Guido Reni sind ausser Benvenuto Cellini, welcher sogar eine Abschrift von Lionardo's Perspective besass, die ersten nichtmailändischen Künstler, bei denen wir Bekanntschaft mit Schriften des grossen Meisters und zugleich das höchste Lob derselben antreffen.[2]) Ernstere Beachtung aber wurde ihnen erst dank den Bemühungen des Cardinals Barberini zu Theil, der sich in den Jahren von 1626—43 verschiedene der in Mailand befindlichen Bücher Lionardo's

---

[1]) *M. Gio. Batt. Armenini da Faenza* „De' veri precetti della pittura libri tre“ (1. Ausg. Ravenna 1587, 2. Ausg., von Franceso Salerni, nach welcher ich citire, Venedig 1687) sagt in der Einleitung: „ho determinato di raccogliere in scrittura con quella maggior breuità ch' io potrò alcune regole e precetti, i quali sono come fondamenti immutabili dell' arte, accioche i giouani studiosi della Pittura non habbino a spauentarsi dal conuenir impararli con lunghezza di tempo e fatica quasi intolerabile e per questo farsi pigri e negligenti più di quello che ricerchi il bisogno dell' arte, la quale è posta al declinare e stà di giorno in giorno per dare il crollo, i quai precetti e regole sparse in diuersi, come in ampia selua, hò cercato con lunghissimo studio e industria di metterle insieme e farne raccolta in un luogho solo, laqual raccolta à facilitar quella strada e quella via, la quale fin' ora è stata cosi difficile e faticosa, e ciò faccio tanto più volontieri, poi che niuno ch' io sappia, auanti à me ha ciò dimostrato distintamente e à pieno in scrittura etc.“ — Ebenso *Paolo Pino* in seinem „Dialogo della Pittura“ (einzige mir bekannte Ausgabe, Venedig 1548): „tanto maggior displicenza assaggiaua la mente mia, quanto piu, che da qual si sia scrittore di ciascuna faculta l'udi in diuerse esemplarita celebrare ne mai alcuno antico o moderno isplico a pieno, che cosa sia pittura.“ —

[2]) S. *Gallenberg* S. 160. Bericht des Antonio Franchi, wonach Guido Reni eine Abschrift eines der zum Trattato gehörigen Bücher besass.

für seine Sammlung abschreiben liess.[3]) Auf diesem Wege wurde Nicolas Poussin mit ihnen vertraut, dessen Hilfszeichnungen den ersten Ausgaben des Malerbuches zu statten kamen. Länger als 130 Jahre dauerte es nach Lionardo's Tode, ehe sein Werk durch den Druck Gemeingut wurde.

Der erste Druck des Malerbuches ist in Frankreich veranstaltet, wo Lionardo's Thätigkeit endete und wo auch die Mehrzahl seiner kostbaren Handschriften zuletzt ihre Stätte gefunden hat. Als aber Rafael Trichet Dufresne i. J. 1651 in Paris den Tractat italienisch herausgab, war er weder im Besitz der eigenen Handschriften des Verfassers, noch waren die Abschriften, die ihm zu Gebote standen, vollständig.[4]) Er nennt deren zwei: eine ursprünglich dem Cavaliere del Pozzo zugehörige Handschrift Chanteloup's, deren Werth durch die von Poussin eingefügten Hilfszeichnungen gehoben wurde, und eine genauere, die ihm durch Thevenot mitgetheilt worden war. Die Mangelhaftigkeit und Unordnung der Texte erkannte Dufresne sehr wohl, unterliess aber eine Sichtung des Stoffes, weil er überzeugt war, dass Lionardo selbst sie niemals vorgenommen, und tröstete sich mit dem sachlichen Werthe des vorliegenden Inhalts. Sein Vorbericht schiebt die Schuld an vielen Dunkelheiten seiner Quellen, besonders in den Abschnitten, wo von Geometrie die Rede ist, wie billig dem Ungeschick oder Unverständniss der Abschreiber zu und nimmt für sich das Verdienst in Anspruch, die häufigen Widersprüche zwischen Text und Hilfszeichnungen durch Herstellung der ursprünglichen Reinheit beseitigt zu haben,[5]) aber er gibt von dem dabei befolgten Verfahren weder Rechenschaft noch Beispiel.

Für den künstlerischen Theil der Aufgabe, die Anfertigung der Hilfszeichnungen, bediente sich Dufresne des Malers Errard. Dies muss an-

[3]) *Dozio* S. 19 ff.

[4]) Der vollständige Titel der pariser Ausgabe ist:

Trattato della Pittura di *Lionardo da Vinci* nuovamente dato in luce, con la vita dell' istesso autore, scritta da *Rafaelle du Fresne.* In Parigi appresso Giacomo Langlois, stampatore ordinario del rè christianissimo, al Monte S. Genouefa etc. MDCLI." Angehängt ist der „Trattato della statua" des Leon Battista Alberti und dessen Lebensbeschreibung. Das Buch ist der Königin Christine von Schweden gewidmet, das Vorwort an Pietro Bourdelot (Peter Michon), den Leibarzt der Königin, gerichtet, welcher 1651 nach Stockholm berufen worden war (s. B. Dudík, Iter Romanum I. Hist. Forsch. 149. Wien 1855).

[5]) S. das Vorwort Dufresne's: „Per l'ignoranza o negligenza di chi copia libri, o per qualsivoglia altra occasione, pochi si sono trouati i capitoli, ne' quali non vi sia stato qualche intoppo, e principalmente in quelli doue entraua un poco di geometria, che per l'assurdità delle figure restauano quasi inintelligibili. Spero di hauer restituito il tutto alla sua prima purità."

gesichts seiner Erklärung, die Zeichnungen Poussins vor sich gehabt zu haben,[6]) um so mehr befremden, als die Beschaffenheit der Stiche nach Errard sattsam lehrt, wie weit dieser von Dufresne aufs allerhöchste gepriesene Künstler[7]) von der Fähigkeit entfernt war, die ursprünglichen Zeichnungen Lionardo's zu ersetzen. Er hat zwar im wesentlichen Poussin's Skizzen innegehalten, der freilich ebensowenig im Stande war, lionardesk zu zeichnen, aber er hat sie durch die eitle Gespreiztheit seines akademischen Vortrags, durch Ueberladung mit allerhand unnützem und störendem Beiwerk, hinter welchem sich die lehrhafte Absicht oft bis zur Unkenntlichkeit verbirgt, gründlich entstellt. Das Unverständniss von Lionardo's Art und Weise, welches sich in der Anwendung solcher Abgeschmacktheiten ausspricht, ist geeignet, auch auf Dufresne's Textbehandlung einen ungünstigen Schein zu werfen. Der Sucht, den Stoff nach Zeitgeschmack zuzustutzen, wird er schwerlich widerstanden haben, und wenn auch sein Verfahren bisher noch nicht an den Handschriften geprüft worden ist, die ihm vorgelegen haben, so macht doch jenes künstlerische Urtheil seine Bemerkung von der nach eigenem Ermessen hergestellten „Reinheit der Lesarten" zum mindesten verdächtig.[8])

[6]) Dass die in der Handschrift des Cav. del Pozzo enthaltenen Hilfszeichnungen zum Theil von Poussin herrührten, bezeugt der Urheber selbst in einem Briefe an Bosse: „Pour ce qui concerne le livre de Léonard de Vinci, il est vrai, que j'ai dessiné les figures humaines, qui sont en celui, que tient Monsieur le chevalier Depuix (scil. del Pozzo); mais toutes les autres, soit geometrales ou autrement, sont d'un certain Gil Alberti, celui même, qui a tracé les planches qui sont au livre de la Rome souterraine, les gaufes paysages, qui sont au derrière des figures humaines de la copie que Monsieur de Chambray a fait imprimer, y ont esté ajoints par un certain Errard, sans que j'en aye rien sceu etc." S. Gault de S. Germain, Vie de N. Poussin, bei Manzi, Tratt. pitt., Vorwort S. 11 und Gallenberg S. 161. — Gallenberg S. 160 bemüht sich ohne Noth, wegen der Handschrift, aus welcher Dufresne geschöpft habe, das Zeugniss Mariette's (Lett. pitt. III.) zu prüfen, da Dufresne in seinem Vorwort zur Urausgabe des Trattato sich selbst darüber auslässt, s. oben.

[7]) „Il signor Errard valentissimo pittore, che per la profunda scienza del disegno non si può paragonare se non con i più eccellenti huomini de gli ultimi secoli, e del quale potrebbe dire qualche filosofo che per quel vero gusto ch' egli ha delle cose antiche, fusse passata in lui l'anima di qualch' uno di quei primi maestri, è quello al quale si deuono il compimento e gli ornamenti dell' opera, hauendoui aggiunto parecchi figure, e fra le altre quelle che si vedono verso il fine del libro, doue si ragiona del modo di pannegiare e di vestir le figure: nel resto si è seruito di quelle idee e schizzi del signor Poussin, che si sono trouati nel manoscritto del signor di Ciantelou." S. Vorwort Dufresne's.

[8]) Es verdient bemerkt zu werden, dass bereits Fréart (Chambray), welcher unmittelbar nach dem Erscheinen des Pariser Druckes eine französische Uebersetzung

Jedenfalls waren die Quellen Dufresne's abgeleitete zweiten Ranges. Die des Cav. Cassiano del Pozzo führt auf die Abschrift der Bibl. Barberini in Rom zurück,[9]) die im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts geschrieben ist, wie überhaupt die grosse Masse der Abschriften nach Lionardo aus dieser Zeit stammen. Im Drucke Dufresne's sind allerdings Abweichungen der Sprache und Schreibweise vom barberinischen Text bemerkbar, von denen zweifelhaft bleibt, ob sie der Willkür Dufresne's oder der Umschreibung del Pozzo's zur Last fallen, aber sie sind im Ganzen unerheblich.[10])

Aus der Pariser Ausgabe Dufresne's flossen sämmtliche spätere Drucke des Malerbuches[11]) — mit Ausnahme des florentinischen von 1792[12]) — bis auf die römische Ausgabe des Manzi v. J. 1817 entweder unmittelbar oder sie entspringen wenigstens der nämlichen Handschriften-Familie, welcher der Cod. Barberinus angehört. Drucke und Quellen beginnen und schliessen übereinstimmend.[13])

Diese auf eine Anzahl mailändischer Abschriften zurückgehende Handschriften-Familie nun stellt eine verkürzte Fassung des Malerbuches dar.[14]) Sie enthält nur 365 Kapitel. Ihr gegenüber steht als

herausgab (Le Traité de la peinture, traduit de l'Italien par R. F. S. D. C. [Roland Fréard Sieur de Chambray] in fol. Paris 1651), sich zu einigen Abweichungen veranlasst fühlte, die an mehreren Stellen nicht ungeschickte Verbesserungen enthalten. Vgl. auch das Zeugniss Böhm's (s. später); die Anerkennung Bossi's, Cenacolo 52, ist ganz relativ.

[9]) Nach Félibien, Entretiens sur la vie des peintres IV. (Ausg. v. 1706) und Manzi, Vorw. zum Tratt. S. 12 kam die Handschrift des Cav. del Pozzo im Jahre 1640 in Chanteloup's Hände, von dem sie Dufresne erhielt.

[10]) Vgl. Anhang I.

[11]) Neapel 1733 (genau nach der Pariser); Bologna 1786; Paris 1796 (Vas. VII, 27); Mailand 1804 (Edizione delle opere classiche italiane, I, besorgt von Amoretti, mit der Einleitung: Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di L. da V.); Perugia 1805 (bes. von B. Orsini).

[12]) Tratt. della pittura, ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano della Bella con le figure disegnate dal medesimo 4. Florenz 1792, Pagani e Grazioli (bes. von Fontani), vgl. darüber Amoretti 56 und 57 und 131. S. mein Verzeichniss der Abschriften im Anhang I.

[13]) Anfang: „Il giovane deue prima imparare prospettiva etc." — Schluss: „Dell' orizonte spechiato nell' onde ..... insieme misto col colore dell' altre cose che sono dopo te." — Dieser Anfang entspricht dem 5. Kap. des II. Buches in Manzi's Röm. Ausgabe (S. 50, 2), der Schluss dem vorletzten Kapitel des VIII. Buches bei Manzi (S. 450. 1). Da Manzi seine Kapitel nicht numeriert hat, so gebe ich dieselben unter Bezeichnung der Seite mit Unterbezeichnung des Abschnittes auf derselben an.

[14]) Die wichtigste der Handschriften verkürzter Fassung ist der Cod. Pinellianus (Ambrosiana D. 467), auf welchem der dem florentiner Druck von 1792 zu Grunde

bisher einzige bekannte Vertreterin der ausführlicheren Fassung die Römische Handschrift mit 912 Kapiteln, auf welcher die Ausgabe Manzi's vom Jahre 1817 beruht.

---

2. Römische Handschrift und Ausgabe.

Wie alle bisher erwähnten, so ist auch die römische (vatikanische) Handschrift, welche Manzi zu seiner Ausgabe des Malerbuches vom Jahre 1817 benutzt hat,[1]) keine eigenhändige Lionardo's. Sie gehört zur Urbinas (Nr. 127c), ist in Quart auf Papier geschrieben und trägt auf dem ersten ihrer bezeichneten Blätter, deren sie 331 ausser den unbeschriebenen zählt, die Aufschrift:

Fol. 1a. LIBRO DI PITTVRA DI M.
LIONARDO. DA VINCI. PITTORE.
ET SCVLTORE FIORENTINO.

Die Handschrift des Schreibers (m. 1) ist eine gute Kanzleihand, die Hilfsfiguren sind mit Feder je an ihrer Stelle inmitten oder unterhalb der Textabschnitte in leichter Zeichnung eingeschaltet. Der Text selbst ist von zwei verschiedenen Händen derselben Zeit verbessert und zwar bis ungefähr Blatt 40 regelmässig, weiterhin nur an einzelnen Stellen. Von diesen beiden Ueberarbeitern verbessert der eine (m. 3) in grober schwerer Schrift nur wesentliche Schreibfehler und überhaupt Orthographisches, der andere jedoch (m. 2), vermuthlich ein Gelehrter, macht in kleinen, oft schwer lesbaren Schriftzügen Vorschläge zur Verbesserung des Ausdrucks, gibt Zusätze und Hinweise zur Ordnung und Umstellung des Textes. Aus der Art dieser Zuthaten ist zu schliessen, dass beiden Ueberarbeitern der Zweck der Herausgabe vorgeschwebt hat, für welche die Abschrift überhaupt von Haus aus bestimmt gewesen scheint. Dass der Ueberarbeiter m. 2 nach der eigenen Handschrift Lionardo's verbessert hätte, ist weder nachweisbar, noch nach Beschaffenheit seiner Bemerkungen wahrscheinlich. Denn wenn auch der Mangel deutlicher

---

liegende Cod. della Bella beruht. Die Zeichnung der Figuren des Pinelli kommt den eigenhändigen des Lionardo am nächsten und die Abschrift lässt ausdrücklich bemerken, dass sie nur einen Theil des Buches darstellt. Die Ueberschrift „Parte secunda" nämlich, welche hier am Anfang des Ganzen steht, findet sich in der vollständigeren römischen Handschrift an derselben Stelle wieder, wo dort die Reihe der Kapitel der verkürzten Abschriften beginnt. Vgl. Anhang I.: Abschriften der verkürzten Fassung des Malerbuches.

[1]) Trattato della pittura di Lionardo da Vinci tratto da un codice della Biblioteca vaticana e dedicato alla maestà di Luigi XVIII, re di Francia e di Navarra Roma 1817, nella stamperia de' Romanis. 4. XLIII, 511 S. — Mit 22 Tafeln Figuren.

Spur von strenger Genauigkeit der Textherstellung bei der wissenschaftlichen Arbeitsweise der Zeit noch nicht hinreicht, diese Voraussetzung zu entkräften, so kann es doch die Art der angebrachten Aenderungen selbst. Sie umfassen im wesentlichen Correkturen der Kapitelüberschriften und Sprachliches. Von ersteren ist aber überhaupt zweifelhaft, ob Lionardo sie selber durchgehends gegeben, und gegen die Echtheit, d. h. Ursprünglichkeit der Fassungsverschiedenheiten bei m. 2 spricht jedenfalls der Umstand, dass sie vom Wortlaute der barberinischen Handschrift und der gewöhnlichen Drucke abweichen, während die Grundschrift des vatikanischen Codex in den Theilen, welche er mit jenen gemein hat, im wesentlichen übereinstimmt, obgleich er offenbar anderen Ursprungs ist. Eher lässt sich unmittelbare Beziehung zur Urschrift bei m. 3 annehmen, welche bestimmte Hinweise gibt, die auf Originale deuten, z. B. Buchstaben am Rand. Sie sind jedoch weder vollständig im Texte durchgeführt, noch bietet sich irgend ein Schlüssel zu ihrem Verständniss dar.

Zu genauerer Feststellung der Entstehungszeit und Herkunft der vatikanischen Handschrift dient zunächst die Beschaffenheit der Schriftart. Dass die Hdschr. vor Mitte des 17. Jahrhunderts, der durchschnittlichen Entstehungszeit der Abschriften des verkürzten Textes, entstanden sein muss, beweist schon ihre ehemalige Zugehörigkeit zur urbinatischen Bibliothek, welche 1657 mit der vatikanischen vereinigt wurde. Die Schriftzüge selbst aber verweisen sie mit Bestimmtheit in die Mitte des 16. Jahrhundert, aus welcher Zeit auch die Zuthaten der beiden Bearbeiter rühren. Dies gibt ihr den Vorzug des höheren Alters vor allen sonst bekannten Abschriften. Es kommt hinzu, dass wenigstens Manzi, der Herausgeber, aus den Sprachformen im Abschreiber einen Lombarden erkennt; er gibt ihm ferner das Zeugniss grösster Sorgfalt,[2]) vermuthet in ihm ohne weiteres einen Schüler Lionardo's und deutet geradezu auf Francesco Melzi oder Salaì. Dabei verschweigt er jedoch, welche Anhaltspunkte die Handschrift selbst zu dieser bestimmten Vermuthung gewährt.

Reizt schon die zeitliche und vielleicht auch örtliche Nähe Lionardo's, aus welcher die Abschrift stammt, zu solcher Annahme, so kommt zweierlei hinzu, dieselbe zu stützen: 1. eine Anzahl Anmerkungen im Text, welche ebenfalls vom Abschreiber und von m. 2 herrühren, und die von Manzi nicht überall beachtet worden sind, und 2. die Beschaffenheit der Hilfszeichnungen, welche der Herausgeber auf besonderen Tafeln zusammengestellt hat.

---

[2]) S. Manzi's Vorwort S. 11. Gilberto Govi (Saggio S. 11) setzt die vatikanische Handschrift ohne Angabe des Grundes ins 17. Jahrhundert.

Vorab muss hier über das Verfahren Manzi's bei seiner Ausgabe Rechenschaft gegeben werden. Er hat sie in Gemeinschaft mit Giov. Gherardo de' Rossi veranstaltet, auf dessen Kosten sie gedruckt worden, hat den Text des vatikanischen Codex angeblich eigenhändig abgeschrieben und die Figuren von Rossi's Sohne durchzeichnen und übertragen lassen.[3]) Anfangs war Absicht gewesen, der Ausgabe fortlaufende Anmerkungen beider Herausgeber hinzuzufügen; darauf verzichtete jedoch Manzi in Rücksicht auf Umfang und Aussehn des Buches, und bestimmte auch Rossi, seine Erläuterungen — „welche das mehr für Gelehrte als für Künstler geschriebene Buch letzteren verständlicher machen sollten"[4]) — nicht dem Texte beizudrucken, sondern als eigene Schrift zu veröffentlichen, was aber, meines Wissens, nachmals unterblieben ist. Der Anhang, welchen Rossi auf S. 497—509 der römischen Ausgabe zusetzte, entspricht wohl in einigen Fällen dem angedeuteten Vorsatz, enthält aber vorwiegend gelehrte Bemerkungen und Urtheile über den Stoff selbst.

Von den anderweiten unter den Text gesetzten Anmerkungen der römischen Ausgabe gehören einige den Herausgebern (zweifelhaft, aber auch gleichgiltig, ob dem Manzi oder Rossi),[5]) die Mehrzahl jedoch der Handschrift selber an,[6]) wie auch Manzi bemerkt. Von diesen wiederum sind nur fünf von der Hand des Bearbeiters m. 2,[7]) sämmtliche übrige aber (im Text selbst) von der Hand des ersten Abschreibers (m. 1) hinzugesetzt.[8]) Die Beschaffenheit dieser letzteren nun ist der Art, dass

[3]) S. Manzi's Vorwort S. 13.

[4]) Manzi S. 498.

[5]) Es sind die Anmerkungen auf S. 2, 67 und 160.

[6]) S. Manzi, Vorwort S. 11.

[7]) Es sind: S. 1 (auf Umstellung bezüglich, nicht bei Manzi); S. 2 (Correctur „ualore et non ualitudine", nicht bei M); S. 28 (Hinweis auf Umstellung; diese ist von Manzi befolgt, die Anm. jedoch nicht angegeben); S. 62 (bei Manzi, Erinnerung an die Beschreibung des Diluvio); S. 69 (Verweisung des Kap. 69, 4 an eine andere Stelle, nicht von Manzi beachtet, noch auch die Anm. angegeben, s. Nachlese zur römischen Handschrift im Anhang IV).

[8]) S. 39 (bei Manzi Vorwort S. 11); S. 86 („Memoria che si fa l'hautore", bei Manzi als Ueberschrift); S. 94, 95 (bei 95, Z. 8 v. u.: „ciglia basse" — steht: non finito. L, T e'l segno della parte che segue a' car. car. 85" — und dort 85a: „Qui finisce il capitolo, „Como si debbe figurare una battaglia" il guale comincia a car. 53, errore acaduto et scritto dalautore in due diuerse manere et tinte d'inchiostro, pero segue al segno L, T." — L, T. „e caccia contrari membri" — bei Manzi befolgt). — S. 180 (nicht bei Manzi). — S. 189 (bei Manzi); S. 196 (bei Manzi); S. 206 (nicht bei Manzi); S. 235 (bei Manzi); S. 250 (bei Manzi); S. 253 (nicht bei Manzi: „Questa figura sara messa nella 42a della prospettiua sanza la guale la dimostratione dell' acqua trasparente nulla uale").

sie beim Schreiber Vertrautheit mit Lionardo's Arbeiten erkennen lässt. Er äussert sich über Lücken in den Textabschnitten sowohl wie in den Zeichnungen und erwähnt das Buch über die Perspective mit genauer Angabe der Stelle.[9]) Dass ihm Lionardo's Handschrift vorgelegen hat, bezeugt er überdiess ausdrücklich.[10])

Die Hilfszeichnungen der römischen Ausgabe zeigen mehrfach nicht unerhebliche, das Verständniss erschwerende Fehler in den geometrischen Figuren und ermangeln da, wo freie Handzeichnung nöthig war, der Sicherheit und Formkenntniss in hohem Grade, während sie in der vatikanischen Handschrift selbst trotz ihrer ungünstigen Kleinheit doch mit Geschick und nach den sonst bekannten Skizzen Lionardo's auch mit achtungswerther Treue hingeworfen sind. Jedenfalls zeichnen sie sich vor denjenigen anderer Abschriften, die in den Grundbestandtheilen übereinstimmen, vortheilhaft aus, sodass wenigstens ihre Anlage (sie sind theilweis mit Blei vorgezeichnet und ungenauer nachgezogen) die Hand eines Künstlers vermuthen lässt. Am nächsten stehen ihnen die Figuren des Cod. Pinellianus, aus welchem Amoretti Proben mittheilt.[11]) Die Vergleichung der Zeichnungen lehrt, dass unter Beibehaltung der ursprünglichen Anlage die Figuren immer ausführlicher und akademischer werden. Ihre Entstehung entspricht genau der umgekehrten Reihe ihrer äusserlichen Vervollkommnung. Der Meister begnügt sich mit leichten Andeutungen, die nur streng das Nöthige hervorheben, während bei Schülern das Bedürfniss falscher Vollständigkeit dahin führt, endlich Bilder zu geben, die um ihrer selbst willen da zu sein scheinen, wie es bei Errard der Fall ist.[12])

Da nun die aller Wahrscheinlichkeit nach aus Mailand stammende römische Handschrift deutlich auf Lionardo's Originale hinweist, wie sie auch die knappste und echteste Form der Hilfszeichnungen bietet, so wird für genauere Bestimmung der Herkunft der von Manzi gänzlich

[9]) S. Anm. 6 zu S. 253 der röm. Ausgabe.

[10]) Er bemerkt im Text S. 180 bei Manzi: „Ma notta, lettore, che ancora Messer Lionardo prometta di trattar di tutti li sopradetti acidenti (Theorie der Gliederbewegung), che per questo non ne parla come io credo per smenticanza o per qualche altro disturbo, come si può uedere all' originale, che dietro a questo capitolo scrive l'argomento di un' altro senzo il suo capitolo, ed è il seguente: „Del figurare l'irato ed in quante parti si divida dal acidente". Auch aus der bei Manzi Vorw. S. 11. bemerkten Stelle scheint diess hervorzugehen, wo von einem Irrthum die Rede ist, der infolge eines verkehrt geschriebenen Zeichens entstanden sei (s. Anhang IV.)

[11]) S. die Tafeln im Anhang zu dessen Memorie stor., dem Vorwort seiner Ausgabe des Malerbuches, Mailand 1804.

[12]) S. die Vergleichung der Zeichnungen im Anhang II.

übersehene Umstand wichtig, dass dreimal auf Blättern derselben der Name Melzi's eingeschrieben ist.[13]) Aus den letzwilligen Bestimmungen Lionardo's wissen wir aber, dass seine Bücher und Schriften in die Hände des Francesco Melzi, seines geliebten Schülers übergingen, welcher ihn in seiner letzten Krankheit gepflegt zu haben scheint, und der diesen ihm vererbten Nachlass des Meisters auf seinen Landsitz nach Vaprio brachte.[14])

Er fragt sich nun: hat Fr. Melzi die Aufzeichnungen Lionardo's selbst abgeschrieben? Die gleichmässige Kanzleihand der römischen Handschrift macht nicht wahrscheinlich, dass sie einem Maler angehört, dessen bequeme Lebensgewöhnung überdiess zu einer so mühsamen Arbeit, wie die Abschrift lionardischer Originale ist, schwerlich geneigt war.[15]) Allein wir wissen, dass Melzi den ererbten Schatz an Schriften seines Lehrers gebührend werth hielt, und so wird ihm eine Mitthätigkeit dabei sicherlich zuzumessen sein. Weil nun aber der Text der Handschrift und die Mehrzahl der gerade am meisten auf Melzi deutenden Anmerkungen einer und derselben Hand angehört, so liesse sich denken, dass Melzi entweder seine Bemerkungen unmittelbar in Lionardo's Originale eingeschrieben hatte oder dass er die bezüglichen Stellen auszog, mit den Bemerkungen versah und dann von anderer Hand (m. 1 der vatikanischen Handschrift) ins Reine bringen liess. Allerdings kann dabei auffallen, weshalb er als Maler an einigen Stellen, wo auf Zeichnungen hingewiesen wird, welche die Urschrift besass, diese nicht lieber hinzugefügt hat, anstatt sie nur zu beschreiben; allein dazu kann ihn der Umstand bestimmt haben, dass er diese Hilfszeichnungen, denen überdiess Lionardo keine hinweisen-

---

[13]) Auf Blatt 78 b der Handschrift, wo das zweite Buch schliesst, zu welchem jedoch das auf Bl. 85 nachgetragene Kapitelende gehört, folgt auf Bl. 79 a oben neben der Ueberschrift (PARTE SECVNDA), die auf einem leeren Blatte steht, links in der Ecke: „MELTIVS“; ebenso unten rechts auf 78 b MELTIVS (TIVS von andrer Hand); endlich nochmals S. 102 b rechts unten „MEL“ (diess steht auf dem letzten leeren Blatte vor Beginn des III Buches. Die Blattzahl der Handschrift springt von 86 auf 103; auf Bl. 103 a steht dann PARTE TERZA. Sonach war für das 2. Buch ursprünglich ein stärkeres Heft angelegt.

[14]) Lionardo's Testament nach Pagave bei Amoretti 121, 122. Lomazzo, Tratt. L. VII Cap. XXIII, 178 erwähnt Zeichnungen in Melzi's Besitz und erklärt ferner in seiner „Idea del tempio della pitt.“, S. 15, verschiedene Bücher und Zeichnungen Lionardo's bei Melzi gesehen zu haben. — Vgl. auch Vasari VII, 26 u. Uzielli 202 ff.

[15]) Wenn auch Melzi gemeinhin sehr vorschnell mit der ihm von Mazenta angehängten Charakteristik abgefertigt wird — „non fece molto perchè era ricco“ — so ist doch die Frage, ob seine allgemeine Bildung zu diesem Unternehmen ausreichte (vgl. Dozio und Vasari VII, 26, 27.) Melzi's Brief v. 1. Juni 1518 über Lionardo's Ende, Amor. 127, Uzielli 208, scheint mir kein Beweis gegen seine Fähigkeit.

den Ziffern oder Buchstaben gegeben hatte, nicht für nothwenig oder aber zur Wiedergabe in einem zu veranstaltenden Abdruck des Buches nicht für geeignet hielt, da sie in Wasserfarben ausgeführt waren.[16]) Denn die Absicht der Herausgabe des Buches macht schon die Art dieser Bemerkungen, noch abgesehen von den Zusätzen der beiden Bearbeiter der Handschrift (m. 2 und m. 3) glauben. Darnach würde Melzi die von ihm durchgesehene erste Abschrift oder das überarbeitete Original Lionardo's für sich zurückbehalten und eine zweite, wieder nach dieser angefertigte Abschrift, in der seine Zusätze gleich in den Text gezogen waren, zur Veröffentlichung aus der Hand gegeben haben. Die Einzeichnung seines Namens hat dann entweder ihn überhaupt als den Eigenthümer der Abschrift bezeichnen oder — da sie auf leeren Blättern steht — bemerklich machen wollen, dass er es gewesen, der diese Lücken angegeben, oder endlich dass nur er dieselben ausfüllen könne.

Zu diesem Sachverhalt stimmt eine Bemerkung Vasari's, welche geeignet ist, auf die Spur des Vermittlers zwischen Melzi's Handschrift und der römischen zu leiten. In der Lebensbeschreibung Lionardo's sagt Vasari im Anschluss an die Erwähnung der anatomischen Werke des Meisters, welche sich im Besitze Melzi's befanden, folgendes:[17]) „Einige andere Schriften Lionardo's, wiederum mit der linken Hand rückwärts geschrieben, welche von der Malerei und der Weise des Zeichnens und Färbens handeln, besitzt ein mailändischer Maler N. N.; es ist nicht lange her, dass dieser nach Florenz kam, mich zu besuchen; er hatte den Wunsch, das Werk drucken zu lassen und nahm es mit nach Rom, um diess auszuführen; doch weiss ich nicht, was nachmals daraus geworden ist."

Dass sich diese Bemerkung auf das Malerbuch bezieht, kann trotz der kargen Andeutung des Inhaltes kaum zweifelhaft sein und ist auch bisher die übereinstimmende Annahme aller Erklärer des Vasari gewesen. Nach dem oben Ausgeführten lässt sich aber auch behaupten, es sei hier nicht die verkürzte, sondern die vollständigere Fassung gemeint; dann also die einzige bekannte Abschrift dieser Art, die sich in Rom befindet, nämlich die vatikanische. Denn über den Ursprung und das Alter des

---

[16]) Solche aquarellierte Federzeichnungen sind erwähnt S. 235 und 250 der röm. Ausgabe.

[17]) Vasari VII, 27: „Come anche sono nelle manni di ...., pittore milanese, alcuni scritti di Lionardo, pur di caratteri scritti con la mancina a rovescio, che trattano della pittura e de' modi del disegno e colorire. Costui non è molto che venne a Fiorenza a vedermi, desiderando stampar questa opera, e la condusse a Roma per dargli esito; nè so poi che di ciò sia seguito."

Grundtextes der verkürzten Familie (des barberinischen) ist das Nöthige bereits festgestellt.[18]) Beklagenswerth ist die Lücke im Text Vasari's, meines Wissens die einzige dieser Art bei ihm; denn es begegnet ihm zwar oft genug, dass er aus Gedächtnissirrthum falsche Namen angibt, aber nur hier hat er einen Künstlernamen, auf den er sich vermuthlich überm Druck noch zu besinnen hoffte, einfach ausgelassen. Ich bemerke, dass die ganze Stelle sich in der ersten Ausgabe von Vasari's Lebensbeschreibungen der Künstler (1550) nicht findet; sie erscheint erst von der zweiten an im Text, und dies berechtigt zu der Annahme, der Besuch des mailändischen Malers bei Vasari werde in die Zeit zwischen dem Druck der beiden ersten Ausgaben der Vite de' pittori fallen, d. h. in die Jahre 1550 und 1568 — oder noch enger zwischen 1555 und 68,[19]) da Vasari, durch Aufträge Papst Julius des III. in Rom zurückgehalten,[20]) erst seit 1555 wieder dauernd in Florenz wohnte. Ueberdies sagt er (um 1568), der Besuch des Mailänders habe vor nicht langer Zeit stattgefunden. Mit Hilfe dieser Zeitbegrenzung kann sich eine haltbare Vermuthung über die fragliche Persönlichkeit gewinnen lassen, wenn erst die urkundlichen Nachrichten über die damaligen Beziehungen der Mailänder zu Rom und Florenz vollständiger gesammelt sein werden.[21]) Ein weiterer Wink ergibt sich alsdann auch daraus, dass die jetzt römische Abschrift aus der urbinatischen Bibliothek stammt. Der mailändische Maler kann sie füglich einem Rovere verkauft und dieser sie nach Urbino gestiftet haben.

Mir darf fürerst genügen, dass die Zeit der Abfassung der vatikanischen Abschrift mit diesen Angaben passt, und so wäre der Zusammenhang zwischen dem Originale in Melzi's Besitz und der römischen Abschrift hergestellt. Aus der Bemerkung Vasari's, die lionardischen Schriften des ungenannten Mailänders seien ebenfalls von rechts nach links geschrieben, scheint hervorzugehen, dass jener die Originale selber in Händen hatte; dann wäre die römische Abschrift vielleicht erst in

---

[18]) Dozio 36 hält das Buch des Mailänders, welches Vasari sah, für die Compilation, auf der die Pariser Urausgabe des Traktats beruht, was nach meiner Darlegung im I. Abschnitt irrthümlich ist.

[19]) Venturi 43 sagt, ohne Angabe eines Grundes: „vers 1567.“

[20]) Vasari in der Selbstbiogr. Bd. I. 39—43.

[21]) Armenini ergibt keinen Anhalt, obgleich er grade über die Künstlerwanderungen nach Rom in dieser Zeit manches Interessante beibringt. Zu einer Vermuthung führt möglicher Weise eine Stelle bei Lomazzo, Idea del Tempio (Ausg. v. 1785) S. 15, wo von einem Schüler des Melzi gesprochen wird, welcher das Verfahren der Zeichnung von Ovalen nach Lionardo's Anweisungen dem „Dionigi fratello del Maggiore“ mitgetheilt habe. — Lelio Gavardi, welcher Handschriften Lionardo's

Rom angefertigt. Wir wissen jedoch nicht, ob eine abgeschlossene Niederschrift des Malerbuches von Lionardo selbst gemacht worden ist. Dies scheint sogar nach dem später zu Erörternden in hohem Grade zweifelhaft. Vasari's Aeusserung kann sich einfach auf den Grundtext des nach Florenz und weiter nach Rom gebrachten Buches beziehen, ohne dass er ihn gesehen zu haben braucht. Aber selbst wenn wirklich Lionardo's Original nach Rom gewandert ist:[22]) die Einschaltungen im Text der römischen Abschrift rühren auf alle Fälle von einem Manne aus der Umgebung des Meisters her. Die Vermuthung wird immer wieder auf Melzi zurückfallen müssen, der überdiess um die Zeit der Entstehung unserer Abschrift noch lebte.[23]) Von Salaì, den Manzi neben Melzi als wahrscheinlichen Urheber der Abschrift nennt, wissen wir so wenig, dass seine Erwähnung rein willkürlich erscheint.[24])

---

nach Florenz brachte (s. später), kann mit jenem Maler nicht gemeint sein, da er erst 1587 dort erschien.

[22]) Ein bei Uzielli 29 erwähnter und S. 115 abgedruckter Brief des Malers und Schriftstellers Lod. Ant. David an L. A. Muratori aus Rom vom 15. März 1704 ergibt, dass sich damals allerdings eine Handschrift Lionardo's in Rom befunden hat. Der Schreiber, der sie mit vieler Mühe entzifferte, hatte daraus etliche Notizen über Titel vincianischer Abhandlungen geschöpft und Muratori ersucht, die ambrosianischen Handschriften darauf hin zu prüfen; die Antwort befriedigte ihn jedoch nicht. Ueber das Manuscript, welches er selbst vor Augen gehabt, gibt er keine Auskunft, die auf den Inhalt schliessen liesse. Wäre es die Urschrift des vatikanischen Codex gewesen, also der Trattato della pittura, so hätte wohl ein Maler, wie der Schreiber jenes Briefes, diess bemerkt. Später ist meines Wissens kein Bericht über eine Originalhandschrift Lionardo's in Rom veröffentlicht worden. Es bleibt daher zu untersuchen, ob sich eine solche noch heute dort befindet oder wohin sie gekommen sei? — G. Bossi erwähnt, dass er auf Grund einer vollständigen viel längeren Abschrift des Tractates, die er besitze, eine neue Ausgabe zu machen gedenke. Diess ist unterblieben, und welcher Art jene Abschrift gewesen sei, kann ich nicht sagen. Vielleicht hat er Etwas von A. L. David's Schriften besessen oder er stützt sich auf eine Copie der Abschrift des Buches vom Licht und Schatten in der Ambrosiana (s. Anhang I.). Das einzige Stück von Bossi's literarischem Nachlasse, welches ich kenne, ist die weimarische Abschrift von Lionardo's Tractat über das Wasser (s. Anhang VII. am Schluss); diese aber wird unter den „altri singolari scritti" inbegriffen sein, die Bossi ausserdem noch von Lionardo besass. S. Bossi, Cenacolo S. 52.

[23]) Vasari VII, 26. Francesco Melzi starb um 1570.

[24]) Salaì (Salay) wird von Lionardo erwähnt: Cod. Q R fol. 94 (Amoretti 78) unterm 4. April 1497, wo die Rechnung über ein Kleid für ihn vermerkt ist; Cod. Atlant. Deckel, Innenseite? (Amor. 103) unter'm 15. Oktober 1507, wo er ein Darlehn zur Ausstattung seiner Schwester erhält; Cod. Atlant. fol. 310 (Amor. 103), wo seiner Entsendung nach Mailand gedacht wird; Cod. B des Oltrochi fol. 1 (Amor. 112)

3. Manzi's Textbehandlung.

Bei näherer Vergleichung der Ausgabe Manzi's mit der röm. Handschrift ergeben sich folgende erhebliche Abweichungen:

1) Manzi hat die Rechtschreibung seiner Vorlage durchweg in modernitalienische Sprachformen umgesetzt; es wäre jedenfalls seine Pflicht gewesen, die Lesarten der Urschrift wenigstens an wichtigen Beispielen zu bemerken.[1])

2) Bei Auswahl der Lesarten des Kapitel-Inhalts, wo mehrere vorhanden sind, ist Manzi sehr ungleichmässig verfahren. Im Ganzen hält er sich an die Fassungen des ersten Abschreibers (m. 1), in einzelnen Fällen jedoch benutzt er auch m. 2 und 3; die zugesetzten Anmerkungen hat er nur unvollständig beachtet, dagegen beharrt er an sehr vielen Stellen bei Lesarten der verkürzten Handschriften-Familie, wie sie Dufresne gewährt, gegen die Lesarten seiner Vorlage. Es geht daraus hervor, dass er sich in der Hauptsache mit oberflächlicher Vergleichung des Pariser Druckes begnügt und diesen in manchen Theilen ohne Weiteres abgedruckt hat. — Noch unsicherer erweist sich sein Verfahren bei den Kapitel-Ueberschriften. Er hat eine Anzahl derselben ganz ausgelassen, andere neu hinzugesetzt, wieder andere in der Fassung von m. 2 gegeben, bei noch anderen eine mehr oder minder willkürliche Fassung beliebt; in sehr vielen Fällen endlich wieder der Pariser Ausgabe den Vorzug vor seiner Handschrift gelassen;[2]) auch sind mehrfach Umstellungen in der Reihenfolge der Kapitel ohne Andeutung eines Grundes vorgenommen.[3])

3) Die Ueberschriften der einzelnen Bücher des Traktates, wie sie im

---

24. Sept. o. J., Reise mit Lionardo von Mailand nach Rom, vergl. mein Verz. der Handschr.-Stellen im Anhang VII. Auch im Testament des Meisters war Salaì bedacht (Amor. 122, Uzielli 202 ff.).

[1]) Die Bemerkung (Vorw. S. 11): „Die Schrift des Codex sei nicht schlecht, nur nicht immer orthographisch" gibt dem Philologen Zeugniss genug.

[2]) Die Beweisstücke gebe ich im Anhang III.

[3]) Das auffälligste Beispiel S. 49. Hier sind an den Anfang des II. Buches 4 Kapitel gesetzt, welche in der Handschrift an ganz anderer Stelle stehen und dort durch Randbemerkung von m. 2 an eine noch andere Stelle verwiesen werden: Questo cap. „Del p. principio della sie'ti (sic) della pitura" cŏ li tre altri ch lo seue (sic) haverano piu côueniête loco nella 2a Parte di questo libro dietro al cap. „Come fu la p^a Pittura qual' è a carte 49 F 2" (d. i. bei Manzi S. 88). Manzi's willkürliche Umstellung bringt den Nachtheil, dass dadurch die Uebereinstimmung des Anfangs der Drucke verkürzter Fassung mit dem des II. Buches der röm. Handschrift verwischt wird.

Text der Handschrift stehen und im Inhaltsverzeichniss wiederholt sind, hat er nach Gutdünken geändert.[4])

4) Von den Hilfsfiguren sind viele ungenau nachgezeichnet, mit unrichtigen Buchstaben versehen und an falsche Stellen des Textes gesetzt.[5])

5) Endlich sind eine Anzahl Sätze und mehrere ganze Kapitel, die in der Handschrift stehen, von Manzi ausgelassen. Ich trage dieselben, da sie überhaupt noch nie gedruckt sind und offenbar gleichen Anspruch auf Echtheit haben wie die übrigen, im Anhang nach; ebenso die von Manzi gleichfalls ohne Grund übergangene Aufzählung der als Quellen der röm. Handschrift ausdrücklich bezeichneten und am Schluss derselben aufgeführten Hefte Lionardo's.[6])

---

[4]) Röm. Handschrift. / Manzi:

Röm. Handschrift.	Manzi:
Parte prima De Poesia et pittura.	Libro primo Paragone di pittura, poesia, musica e scultura.
Parte Secunda De' precetti del pittore.	Libro Secondo Precetti al pittore.
Parte terza Comincia de' uari acidenti et mouimenti dell' huomo et prima delle mutationi delle misure dell' huomo pel mouimento delle membra a' diuersi aspetti.	Libro III. De' varj accidenti e movimenti dell' uomo.
Parte quarta. De Panni.	Libro IV. De' panni, e modo di vestir le figure con grazia, e degli abiti e nature de' panni.
Parte quinta D'ombra e' lume	Libro V. Dell' ombra e lume, e della prospettiva.
Parte sesta D'alberi et verdure	Libro VI. Degli alberi e verdure.
Parte septima De Nuvoli	Libro VII. Dello natura delli nuvoli.
Parte ottaua et ultima: Del orizonte.	Libro VIII. Dell' orrizonte

[5]) Die Beweisstücke im Anhang III.

[6]) S. Anhang IV.

Sonach gibt Manzi's römische Ausgabe weder einen genauen und vollständigen Abdruck der einzigen bekannten Abschrift der umfangreicheren Fassung, noch eine auf Urtheil beruhende Bearbeitung derselben.[7])

In wie weit gewährt nun die römische Handschrift, wie sie vorliegt, die Mittel zur Feststellung und Ordnung des Textes?

Das Bestreben nach Zubereitung des Textes in Absicht der Herausgabe wurde schon oben an den vom Bearbeiter m. 2 herrührenden Bemerkungen erkannt, welche hier und da Versetzungen einzelner Abschnitte und Aenderungen des Ausdrucks vorschlagen. Seine Durchsicht beruht aber, wie ebenfalls angedeutet wurde, nicht auf Nachprüfung der eigenhändigen Urschrift Lionardo's, hat also für Zurückführung des Textes auf die echte Gestalt keinen Werth. Sie berührt überdies vorwiegend die Ueberschriften der einzelnen Abschnitte. Während nun in denjenigen Theilen des Malerbuches, welche beide Handschriften-Familien gemein haben (Buch II, III, IV mit Ausschluss der in Anmerkung 7 abgezählten Kapitel) die einzelnen Sätze im Wortlaut ziemlich gut übereinstimmen, sind Ueberschrift und Umfang der Abschnitte selbst häufig sehr verschieden, und schon diess lässt auf fremde Hände schliessen. Die Ueberlieferung des Stoffes als solchen ist, soweit sachliche Uebereinstimmung herrscht, wesentlich gleich, die Formung der Theile dagegen derart abweichend, dass auf Seiten der röm. Handschrift die grössere Fülle der Ausführung steht. In beiden Fassungen sind Art und Absicht den Ueberschriften ungleich. Manche enthalten nur die allgemeinen Bezeichnungen: „Precetto", „Esempio", „Pittura" und dgl., manche geben den Lehrsatz selbst und im Kapitel sodann den Beweis, noch andere umschreiben die Aufgabe in Form von Fragstellungen mit „Come" —, „Dove" —, „Perchè" — u. s. w. Wird man schon durch solche auffällige Ungleichheiten zu der Vermuthung geführt, dass diese Zuthaten in der Form, wie sie die Drucke und die Mehrzahl sämmtlicher Ab-

---

[7]) Bei Vergleichung des Umfanges seiner Ausgabe mit der ersten Pariser hat sich Manzi übrigens zu seinen Gunsten verrechnet. Er gibt an, 111 Capitel in den Büchern II, III und IV (welche gemeinschaftlicher Bestand beider Drucke sind) mehr zu haben, sein Index weist aber nur 110 auf (das fehlende Kap. ist S. 162, 1); dann geht noch ab das Schlusskapitel bei Dufresne, — es wäre also nach Manzi nur ein Ueberschuss von 109 Kapiteln innerhalb des alten Textbestandes. In Wahrheit stellt sich das Verhältniss aber anders: es kommen zu den fehlenden 2, welche Dufresne nicht hat, aber es gehen dagegen ab 11, welche Dufresne allerdings hat, nur dass sie theilweise mit anderen zusammengezogen sind, sodass im Ganzen fehlen: 110—11+2=101 Kapitel innerhalb der gemeinsamen Bücher.

schriften geben, nur theilweise vom Verfasser selbst herrühren, so kommt hinzu, dass wir wenigstens Eine Abschrift besitzen, in welcher die Ueberschriften gänzlich fehlen und nur Kapitelzahlen stehn.[8])

Die Frage nach dem Grund der Abweichungen beider Handschriften-Familien kann man bei dem dermaligen Stande unserer Hilfsmittel nur annähernd durch Untersuchung der Entstehungsweise des Malerbuches beantworten. Hierbei muss untersucht werden: welche Kunde haben wir 1) über die Abfassung der verschiedenen Theile (Bücher) des Werkes, wie sie als solche nur in der röm. Handschrift und theilweise in Pinello's Abschrift angegeben sind? — 2) über die Beschaffenheit der eigenhändigen Aufzeichnungen Lionardo's? — 3) über Absicht und Gebrauch derselben?

---

4. Entstehung und Zweck des Malerbuches.

1) Aus dem Jahre 1498 haben wir das Zeugniss des Luca Pacioli, des Genossen Lionardo's am mailändischen Hofe, dass damals das „Buch von der Malerei" und „von den menschlichen Bewegungen" vollendet war, und dass Lionardo die Abhandlung über die „Bewegung am Orte", über „Stoss und Gewicht der Kräfte" unter der Feder hatte.[1]) Diese Angabe

---

[8]) Es ist der auch inhaltlich wichtige Cod. Pinellianus der Ambrosiana, über welchen Amoretti Näheres beibringt (vgl. meine Uebersicht der Handschriften der verk. Fam. im Anhang I). Die verhältnissmässige Jugend des Pinellianus (um 1600) schwächt jedoch die Beweiskraft bezüglich dieses Punktes. Das Beispiel lehrt vielleicht nur, dass dem Pinello ebenfalls Bedenken gegen die Echtheit jener Bestandtheile beikamen und dass er sie deshalb weggelassen hat. — Lionardo hat hier und da allerdings Ueberschriften zu den Kapiteln gegeben (s. Libri III und römische Handschrift); wenn er bei Verweisungen auf Abschnitte seiner Werke keine Ueberschriften anzieht, so besagt diess also noch nicht, dass sie überhaupt gefehlt haben, sondern nur, dass er seine Kapitel mit Zahlen versehen hatte. Diese nun hat die Abschrift Pinello's wie auch die gesammte verk. Familie, die römische Handschrift dagegen hat sie nicht, und dass Manzi diesen Mangel zu ersetzen unterliess, erschwert die Benutzung seiner Ausgabe in ungebührlicher Weise (vgl. oben S. 278, Anm. 13).

[1]) Pacioli, De Diuina proportione Tract. I: „alopera inextimabile del moto locale dele percussiōi e pesi dele force tutte cioe pesi accidētali (hauēdo gia con tutta diligētia al degno libro de pictura e mouimēti humani posto fine) quella con ogni studio al debito fine attēde de cōdure." (Brief an Herz. Lodovico 9. Febr. 1498.) Zu dem Buche von der menschlichen Kraft gehört nach Libri III 214 ein von ihm aus Cod. A. fol. 30 ausgeschriebenes Kapitel. Ueber den „Stoss der Körper" ist besonders der Cod. Atlanticus reich an Bemerkungen vgl. fol. 28, 47, 64. (s. die Uebersicht der Handschriften-Stellen im Anhang VII). Die in L. Pacioli's Tractat „de viribus quantitatis" beschriebenen „giochi di prestigio" führt der Saggio S. 22 grösstentheils auf Lionardo zurück.

ist nicht genau genug, um eine Feststellung des Umfanges der damals fertigen Theile möglich zu machen; man wird höchstens daraus entnehmen dürfen, das die beiden Haupttheile, welche allgemeine Malerregeln und die Kapitel über die Bewegungen enthalten — also nach Eintheilung der röm. Ausgabe Buch II. (Precetti al pittore) und Buch III. (de varj accidenti e movimenti) — im wesentlichen beendigt waren.[2]) Ueber die Entstehung des IV. Buches „de' panni etc.“ gibt es keine andere Nachricht, als dass sich Lionardo überhaupt eingehend mit dem Gegenstande beschäftigt hat.[3]) Ebensowenig lässt sich über Abfassung des VI. Buches (degli alberi e verdure) Bestimmtes beibringen, nur ist dasselbe trotz seines fremdartigen Inhalts vom Verfasser doch ausdrücklich als Theil des Malerbuches beglaubigt.[4]) Ueber Buch VII. (della natura delli nuvoli) und VIII. (dell' orizzonte), deren Zugehörigkeit zum Malerbuch — wenigstens in der Ausdehnung der röm. Handschrift — zweifelhaft erscheinen kann, gibt es keinen bündigen Nachweis.

Dagegen erfahren wir mit Bestimmtheit, dass Lionardo ein ausführliches Buch über „Licht und Schatten“ geschrieben hat (Lib. V. Ombra e lume), auf welches die Zeitgenossen besonderen Werth legten, weil es den eigentlichen Schwerpunkt seiner Kunst betraf. Der Gegenstand weist es zur Genüge als Bestandtheil des Malerbuches aus, wie denn auch viele Stücke des Textes der verkürzten Handschriften-Familie offen-

---

[2]) Einige Bestandtheile des II. Buches, wie es in der römischen Handschrift enthalten ist, gehören jedoch einer späteren Zeit an. Schon Rossi (s. Anm. zu Manzi's Ausg. S. 502 unter 13) schliesst aus der Art, wie Lionardo (Röm. Ausg. S. 56, 3) des Botticelli gedenkt, — „come disse il nostro Botticella“ — mit Recht, dass diese Stelle nach dem Tode jenes Malers niedergeschrieben sei. Nur irrt Rossi in Feststellung des Zeitpunktes; indem er Botticelli's Tod 1515 ansetzt, wird ihm wahrscheinlich, Lionardo habe diese Schrift erst in Frankreich verfasst, wo er „ohnehin gar nicht mit dem Pinsel gearbeitet.“ Botticelli ist aber bereits 1510 gestorben (s. Index zu Vasari-Lem.), sodass aus dieser Erwähnung kein Hinderniss erwächst, die Niederschrift dieser Erweiterung des II. Buches während des Aufenthalts in Italien anzunehmen.

[3]) Wiederholte Erwähnungen der Gewandstudien bei Lomazzo u. a. — Lomazzo, Idea 7 u. Tratt. II. cap. 9, sowie Vasari VII. (vgl. auch Saggio S. 11) erwähnen ferner ein Buch über die Anatomie des Pferdes, s. Amoretti 57.

[4]) Manzi, Tratt. S. 396: „Benchè questo non serva alla pittura pure io lo scriverò per lasciare men cose indietro delli alberi, che alla mia notizia sia possibile,“ vgl. dazu die Bemerkungen Vasari's VII. und Lomazzo's (II, XXIII, 314 und VI, L, 366) über die Feinheit der Beobachtung und Wiedergabe der Gewächse bei Lionardo. S. ferner G. Uzielli (im Nuovo Giornale Botanico italiano 1869) über die Botanik des Lionardo (vgl. Saggio S. 11), wo mehrere Sätze aus der Botanik mitgetheilt sind, und Cod. Atlant. im Anhang VII.)

bar zu dieser Abhandlung gehörten, die wahrscheinlich im Jahre 1490 begonnen wurde.[5])

Das I. Buch der röm. Ausgabe (Paragone di pittura, poesia, musica e scultura) ist dem Malerbuche als ästhetische Einleitung vorgesetzt und wird auch von Venturi auf Grund der Handschrift Lionardo's als Theil des Malerbuches in Anspruch genommen.[6]) Lomazzo erklärt, es selbst gelesen zu haben, gibt einen Auszug des Inhalts und berichtet, es sei auf Wunsch des Herzogs Lodovico Moro (sonach jedenfalls vor 1499) geschrieben.[7]) Obgleich der Titel verschieden angegeben wird,[8]) stimmt doch der Auszug bei Lomazzo soweit mit dem Inhalt des Paragone der römischen Handschrift, dass die Gleichheit der Hauptbestandtheile unzweifelhaft ist. Wahrscheinlich hat auch diese Schrift, wie die in Buch II. der römischen Ausgabe enthaltene, später Erweiterung erfahren.

2) Lionardo's Aufzeichnungen, wie sie in den Abschriften und Ausgaben des Malerbuches vorliegen, haben theils die Form von Lehrsätzen mit Beweis, theils die von Streitfragen mit Behauptungen und Einwürfen, wobei er zuweilen einen Gegner (Aversario) reden lässt, theils nur hinzugeworfener Gedanken und abgebrochener Bemerkungen. Dem entsprechend ist der Ausdruck bald knapp und sicher, bald tastend und andeutend, oft reich und sogar mit dichterischem Schmuck ausgestattet.[9]) Dass

---

[5]) Es wird bei Oltrocchi (s. Amoretti 29, 44) als besonderer Codex der Ambrosiana aufgeführt, und dieser Codex (= C des Venturi) trägt fol. 15 die Bemerkung: „23. April 1490: chominciai questo libro e richominciai il cavallo," vgl. mein Verzeichniss der Handschriften im Anhang VII. und Lomazzo I, I, 40. — IV, I, 363. IV, III, 370. VI, XIV, 405. XX, I, 408. — sowie Sabba Castiglione, Ricordi und Vasari VII. 54.

[6]) Venturi S. 43 (nach Cod. A. fol. 105) „La comparaison de la peinture avec la sculpture, qu'on a annoncée comme un traité séparé du même auteur, n'est qu'un chapitre appartenant au traité de la peinture." Bestimmter erklärt sich jedoch Venturi nicht über die Stelle, aus welcher er seine Behauptung schöpfte. Die Sätze, welche Lionardo selbst aus dem I. Buch seines Tractates anzieht, stimmen nicht zum Paragone. s. die Uebersicht über die Selbstcitate Lionardo's im Anhang V.

[7]) Lomazzo II. XIV. 263, VI, LXVI, 416. Amoretti 59 vermisst es, Calvi III, 28 u. Brown 65 ebenfalls (!) Amoretti a. a. O. setzt die Niederschrift in das J. 1495.

[8]) In der römischen Handschrift heisst das Buch „de poesia et pittura," Lomazzo redet nur von der Frage nach dem Vorzug der Malerei vor der Bildhauerei, Manzi führt den obenangegebenen Titel Paragone ein (vgl. Abschn. VII.)

[9]) Rossi bemerkt in seinen Anm. zur röm. Ausg. (S. 508 unter 47), dass Lionardo immer dann, wenn er nicht eigentlich von künstlerischen Dingen rede, sich am geschicktesten und fliessendsten ausdrücke, doch wird man diese Beobachtung nicht bestätigt finden.

seine Schriften nicht planmässig angelegt gewesen seien, ist übereinstimmende Annahme aller Forscher, die sich mit ihnen beschäftigt haben. Seine ganze Art, wissenschaftlich zu arbeiten, hat etwas Unstätes. Wie er dem Maler als Mittel zum Verständniss und zur Aneignung äusserer Erscheinungen den Gebrauch kleiner im Gürtel zu tragender Merkbücher empfiehlt,[10]) die er selbst stets bei sich zu haben pflegte, so wendete er bei seiner ganz und gar auf den Erfahrungsweg gestellten Forschung den Grundsatz der sinnlichen auf die geistige Auffassung an. Er war daher in Ausdruck und Niederschrift seiner Beobachtungen vom Einfall abhängig, den er mit einer eigenthümlichen Art Schnellschrift festhielt. Es ist die allgemeine Klage Aller, die sich mit seinen Handschriften beschäftigt haben, dass er in der Weise der Orientalen von rechts nach links schrieb (a rovescio). Man hat in dieser Seltsamkeit das Bestreben erkennen wollen, seine Aufzeichnungen geheim zu halten. Allein einem so erstaunlich erfinderischen Geiste hätten zu diesem Zweck bessere Mittel zu Gebote gestanden. Seine Handschrift ist freilich sehr eigenartig, oft an Stenographie errinnernd, meistens aber klar und mit Hilfe des Metallspiegels ziemlich sicher zu entziffern. Ueberdies begegnen in seinen Tagebüchern (s. das Verzeichniss der Handschriften im Anhang VII.) so viele ganz gleichgiltige Bemerkungen, dass Geheimhaltung keinen Sinn gehabt hätte. Wahrscheinlicher ist, dass sich Lionardo überhaupt beidhändig gewöhnt hatte, was auch bei Malern von heute durchaus nicht ohne Beispiel ist und den grossen Vortheil gewährt, vor Ermüdung zu schützen. Es ist auch nicht nöthig, anzunehmen, dass er nur beim Schreiben die Linke gebrauchte, der Strich seiner Zeichnungen lässt häufig ebenfalls auf linke Hand schliessen.[11])

---

[10]) „Notare con brevi segni in un tuo picciol libretto, il quale tu debbi sempre portar teco: e sia di carte tinte, acciò non l'abbi a scancellare, ma muttare di vecchio in nuovo; che pueste non son cose da essere scancellate, anzi con grandissima diligenza serbate, perche sono tante l'infenite forme ed atti delle cose, che la memoria non è capace a ritenerle: onde queste riserberai come tuoi autori e maestri.“ Manzi S. 107, 1. Noch heute haben wir mehrere Handschriften Lionardo's in 16°. und sogar in 24°., welche zu diesem Zweck gedient haben werden. S. Verz. der Hdschr. im Anhang VII.

[11]) Luca Pacioli gibt in seinem Tractat: „De divina proportione“ Auskunft darüber, indem er sagt, Lionardo's Zeichnungen zu seinem (Pacioli's) Buche seien gemacht „con quella ineffabile sinistra mano a tutte discipline matematiche accomodatissima“ — „Scrivesi ancora alla rovescia a mancina che non si posson leggere se non con lo specchio ovvero guardando la carta dal suo rovescio contro alla luce, come so m'intendi senz' altro dica, e come fa il nostro Leonardo da Vinci, lume della pittura, quale è mancino, come più volte è detto.“ (S. Saggio S. 10.)

3) Dass wir es im Malerbuche nicht mit blosen Selbstgesprächen des Verfassers zu thun haben, sondern dass ihm lehrhafte Absicht zu Grunde lag, kann nach der Beschaffenheit der Schrift nicht zweifelhaft sein. Der überwiegende Theil hat die ausgeprägte Eigenschaft des Lehrvortrags. Diese Bestimmung wird denn auch durch verschiedene Zeugnisse bestätigt. Bei Lionardo selbst sucht man zwar vergebens nach ausdrücklicher Erklärung hierüber, aber was wir von seiner Thätigkeit in Mailand erfahren, macht in hohem Grade wahrscheinlich, dass er wenigstens zuweilen zusammenhängende Mittheilungen über seine Erfahrung im Umkreis der bildenden Künste gegeben hat. Eine gradezu schulmässige Form wird man bei seiner ganzen Art und Weise und bei seiner unglaublich manigfaltigen Beschäftigung nicht anzunehmen haben, indess die in seinen Handschriften eingestreuten Bemerkungen über Aufnahme junger Leute und seinen Verkehr mit ihnen[12]) deutet auf eine Lehrthätigkeit, die einen Vereinigungsort voraussetzen lässt. In ständiger Werkstatt nach Art anderer Zeitgenossen kann man sich ihn schwerlich denken; die Kanalbauten und damit zusammenhängende Reisen hielten ihn häufig von Mailand fern, und wenn er auch nebenher an der grossen Reiterfigur arbeitete, die ihn 16 Jahre hindurch beschäftigt haben soll, so deutet doch schon dieser Zeitraum an, wie oft er dabei muss unterbrochen worden sein. Am anhaltendsten scheint er, aus den Bemerkungen der Handschriften zn schliessen, mit physikalischen und chemischen Untersuchungen beschäftigt gewesen zu sein. Den Vereinigungspunkt für die Unterweisung der Maler — und alle uns bekannte Schüler Lionardo's gehören diesem Fache an — wird die uns freilich nur oberflächlich bekannte „mailändische Akademie" gebildet haben, die unter Lodovico Moro entstand.[13]) Unter dieser Bezeichnung scheinen jedoch zwei verschiedene Genossenschaften begriffen zu sein, die nur den geistigen Mittelpunkt, Lionardo da Vinci,

---

[12]) Vgl. die oben S. 13 Anm. 22 angezogenen Stellen über Salaì, ferner über Aufnahme eines gewissen Lorenzo (Cod. B. app, fol. 18); Gelddarlehn an Schüler (Cod. C fol. 15); über den Gesellen Jacomo (Cod. C fol, 44); Reise mit Melzi (Cod. E fol. 1.); Aufnahme des Galeazzo 1494 und Angeld an ihn (Cod. Q 3). Näheres in meinem Handschriften-Verzeichniss Anhang VII.

[13]) In dem Sinne einer vornehmlich auf Kunstunterricht abzielenden Anstalt ist die mailändische Akademie die erste ihrer Art gewesen; denn die Accademia di S. Luca in Rom, welche 1478 begründet wurde und zu deren ersten Mitgliedern Melozzo da Forlì gehörte, war Künstlergenossenschaft im Sinne der alten Gilden. Nach Borsieri (bei Calvi III, 49 und Dozio 36) soll die Akademie in Mailand später eine Zeit lang von Beltraffio fortgeführt worden sein. Diesen hält Dozio a. a. O. auch für den Compilator der verkürzten Fassungen des Malerbuches und zwar des Textes, den Vasari im Besitz eines Mailänders in Florenz gesehen. s. oben.

gemein hatten: einmal die durch den Sforza berufenen hervorragenden Männer verschiedener Wissenschafts- und Kunstfächer, die nach dem Vorbilde andrer italienischer Höfe, besonders desjenigen von Urbino, gleichsam als Ministerium des Humanismus den Glanz Mailands erhöhen sollten, und von deren gemeinsamem Leben u. a. Luca Pacioli als Genosse berichtet[14]) und neben dieser Zunft der Meister ein Kreis von Lernenden, welcher sich enger um Lionardo schloss und unter seinem Namen als „Academia Leonardi Vinci“ bestanden hat. Vasari geht zwar an einem zufälligen äusserlichen Gedenkstück dieser Anstalt, dem angeblich von Lionardo selbst herrührenden Kupferstich mit jener Aufschrift blos mit einer Bemerkung über die launenhafte Erfindung der aus verschlungenen Bändern oder Seilen gebildeten Randleiste derselben vorüber,[15]) was er aber an andrer Stelle mit Bezug auf Lionardo's Thätig-

---

[14]) S. den oben erwähnten Brief von Luca Pacioli v. 9. Febr. 1498 an Herzog Lodovico: „Essendo nell inspugnabil arce del inclita vostra cita de Milano dignissimo luogo de sua solita residentia ala presentia di quella constituto in lo laudabile e scientifico duello da molti de ogni grado celeberrimi sapientissimi accompagnata si religiosi cōmo seculari: deli quali assidue la sua magnifica corte habūda. Del cui numero oltra le reuerendissime signorie de Vescoui Protonotarii e abbati fuoron del nostro sacro seraphico ordine el reuerendo padre e sublime theologo Maestro Gometio: col dignissimo della sacra scriptura precone frate Domenico per cognomento Ponçone: el reueren. P. M. Frãceseo Busti. Al presente nel degno cōuento nostro de Milano regente deputato. E de seculari prima el mio peculiar patrone Illustre. S. Galeaçço Sfor. VI. S. Seuerino fortissimo e generale de v. D. celsi. capitano nell armi ogi a niun Secondo e de nostre discipline solerto imitatore. E de clarissime potentie egregii oratori: e dela medicina e astronomia supmi el clarissimo e acutissimo de Serapione e Auicēna e de li corpi superiori indagatore e de le cose future interprete Ambrogio Rosa, el doctissimo de tutti mali curatore Aluisi Marliano e solertissimo dela medicina in ogni parte obseruatore Gabriel Pirouano. E dali prefati molto in tutte premesse admirato e venerato Nicolo Cusano col peritissimo de medesime professioni Andrea Nouarese. E altri eximii consultissimi vtriusq iuris doctori e de vostro ornatissimo magistrato conseglieri secretarii e cancelieri in compagnia deli perspicacissimi architecti e ingegnieri e di cose noue assidui inuentori Leonardo da Venci nostro cōpatriota Fiorētino qual de scultura getto e pictura cō ciascuno el cognome verifica etc.“ (Anspielung auf vinci und vincere) vgl. die Namen bei Calvi III, 26. und bei Turotti, 50 (nach Arluno). Brown 46, 47.

[15]) Abbildung bei Amoretti am Anfang seiner Memorie und darnach am Schlusse meiner Abhandlung. Vgl. Vasari VII. 14. Ueber Originale s. Dozio 10 aus dem Raccolta d'incisioni Cartella I. N. 41 und Uzielli S. 17. Im Saggio S. 21, 22 wird vermuthet, die Marken, von denen 6 gezählt sind, haben als Stempel für Bücher der Akademie-Schüler gedient. Ueber das Verhältniss Dürer's zu den Stichen derselben vgl. Uzielli und den Saggio a. a. O., sowie Girol. d'Adda: Gazette des beaux-arts 1868.

keit in mündlichem Vortrag sagt, bestätigt wenigstens die Hauptsache, auf die es hier ankommt.[16])

5. Eintheilung des Stoffes.

Ist das Malerbuch Lionardo's als Grundlage für eine Art von Fachunterricht benutzt worden oder aus diesem hervorgegangen, so muss es nach bestimmtem Plane geordnet gewesen sein, was bei den uns vorliegenden Fassungen nicht der Fall ist. Dass eine solche Ordnung des Stoffes beabsichtigt war, geht aus den verschiedenen Andeutungen über die Eintheilung hervor, die im Texte selber begegnen; dass sie einmal — sei es auch nur im Entwurf — wirklich durchgeführt gewesen, erhellt aus den häufig vorkommenden Hinweisen auf bezügliche Textstellen. In den bekannten, durch den Druck veröffentlichten Niederschriften finden sich jedoch schon über den Grundsatz der Stoffeintheilung abweichende Angaben. Die Handschriften des verkürzten Textes enthalten über die Absicht der Eintheilung folgendes:

Laut Kapitel 47, 48, 49 (bei Dufresne) unterscheidet der Verfasser[1]) zwei Haupttheile der Malerei: 1) Figur und 2) Farbe (Gestalt und Schein); davon zerfällt die erste wieder in 2 Theile: a) Verhältnissmässigkeit der Theile unter einander, b) Bewegung; ferner die Verhältnissmässigkeit in a*) Beschaffenheit und b*) Grad.

Zu diesen offenbar unvollständigen Angaben fügt die erweiterte Fassung der römischen Handschrift noch die ferneren: I) Zweitheilung in a) Zeichnung (mit den Unterabtheilungen 1. Punkt, 2. Linie, 3. Oberfläche, 4. Körper); b) Schatten (und Licht).[2])

---

[16]) Vas. VII. 38: „laonde per tante parti sue si divine, ancora che molto più operasse con le parole che co' fatti, il nome e la fama sua non si spegneranno giammai."

[1]) 47. Dividesi la pittura in due parti principali, delle quali la prima è figura, cioè la linea che distingue la figura de' corpi, e loro particolare, la seconda è il colore contenuto da essi termini.

48. La figura de' corpi si divide in due altre parti, cioè nella proporzionalità delle parti infra di loro, le quali sieno corrispondenti al tutto, e nel movimento appropriato all' accidente mentale della cosa viva che si muove.

49. La proporzione delle membra si divide in due altre parti, cioè in qualità ed in moto. Qualità s'intende, oltre alle misure corrispondenti al tutto, che non misti le membra de' giovani con quelle de' vecchj etc., et oltre a questo che non facci ai maschi membra feminili etc. (Nach den Lesarten der römischen Handschrift und Ausgabe.)

[2]) *Manzi* S. 89, 1: Due sono le parti principali nelle quali si divide la pittura, cioè lineamenti, che circondano le figure de' corpi finti, li quali lineamenti si dimandano disegno. La seconda è detta ombra etc.

II) Von Anschauungsformen der Dinge in der Malerei werden zunächst 8 hervorgehoben: 1. Dunkelheit (und Licht), 2. Körper, 3. Gestalt, 4. Ort, 5. Entfernung, 6. Nähe, 7. Bewegung, 8. Ruhe.[3])

Ferner III) 5 Eintheilungs-Gesichtspunkte:[4]) 1. Oberfläche, 2. Gestalt, 3. Farbe, 4. Schatten (und Licht), 5. Nähe und Ferne (d. h. Arten der Verjüngung). Zusammengefasst IV) in:

a) Erscheinung der Oberfläche, b) Linien- und Farben-Perspektive

1. Linien der Gestalt = Disegno 2. Abminderung der Farben, 3. Verschwindungsgrad der Körper in der Ferne = Ombra e lume (unvollständig).[5])

An noch anderen Stellen redet Lionardo von 10 Eintheilungsgründen nach den Auffassungsformen des Auges, und zwar 1. Licht, 2. Dunkelheit, 3. Farbe, 4. Körper, 5. Gestalt, 6. Ort, 7. Entfernung, 8. Nähe, 9. Bewegung, 10. Ruhe; davon gehören der Malerei im engern Sinne an 7: Licht, Dunkelheit, Farbe, Gestalt, Ort, Ferne, Nähe (Körper, Bewegung, Ruhe fallen weg), Licht und Schatten fallen zusammen: es bleiben 6.[6])

Manzi S. 49, 1: Il principio della scienza della pittura è il punto, il secondo è la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il corpo etc.

[3]) *Manzi* S. 88, 3: Delle prime otto (Zusatz der Handschrift) parti in che si divide la pittura: Tenebre, luce, corpo, figura, sito, remozione, propinquità. Si possono aggungere a queste due altre moto cioè, e quiete, perchè tal cosa è necessario figurare ne' moti delle cose che si fingono nella pittura.

[4]) *Manzi* S. 88, 4: Le parti della pittura sono cinque, cioè superficie, figura, colore, ombra e lume, propinquità e remozione o vuoi dire accrescimento, e diminuzione, ch'è le due prospettive etc.

[5]) Aus einer Abschrift der Ambrosiana (H. 227 in fol. I), welche noch zahlreiche unveröffentlichte Kapitel der Schrift über Licht und Schatten enthält, theilt Dozio S. 30, 31 die Eintheilung des Buches mit: 1) Licht und Schatten als anhaftende Eigenschaft aller Körper, 2) Ursprüngliche Schatten, 3) Abgeleitete Schatten, 4) Schneidung der Schatten, 5) Wiederschein der Schatten, 6) Färbung der Schatten durch Wiederschein, 7) Perspektive der Schatten. — Die Eintheilung „in disegno" und „Ombra e lume" wiederholt S. 50, 1 bei Manzi, Eintheilung in die 10 Auffassungsformen des Auges wiederholt S. 254, 4. (S. Anhang I.)

[6]) *Manzi* 218, 2: Pittura e sua membrificazione e componitori: Luce, tenebre, corpo, figura, sito, remozione, propinquità. Di questi dieci parti dell' ufficio dell' occhio la pittura ne ha sette, delle quali prima è luce, tenebre, colore, figura, sito, remozione, propinquità. Jo ne levo il corpo, e il moto, e la quiete; e restano cioè luce e tenebre, che vuol dire ombra e lume, o vuoi chiaro e scuro colore, il corpo non ci metto, perchè la pittura è in sè cosa superficiale, e la superficie non ha corpo com' è definito in geometria. A dir megliò cio ch' è visibile, è connumerato nella scienza della pittura. Adunque li dieci predicamenti dell' occhio detti di sopra,

Diese Eintheilungsweisen nun stimmen unter sich nicht überein; sie schwanken nicht nur zwischen Begriffsbestimmung der Malerei im engern und weitern Sinne, sondern auch zwischen der Malerei als Kunst und der Wissenschaft vom Malen, d. h. dem Malerbuche. Aber die Eintheilung in 10 (eigentlich jedoch 6) Theile hat den Vorzug, weil sie ausdrücklich auf das Malerbuch Rücksicht nimmt. Gleichwohl ist auch diese Eintheilung im Texte, wie er uns vorliegt, nicht innegehalten. — Zunächst muss hier festgestellt werden, wie viel und welche Bücher Lionardo selbst im Verlaufe des Textes anzieht. Es ist zu scheiden zwischen solchen, die er mit der Zahl, und solchen, die er mit Titel nennt:

Aufgeführt werden Libro I, II, III, IV, VI, IX, X mit Ziffern; daneben 8) das Buch Ombra e lume, 9) Prospettiva (mit mehreren Büchern), 10) Libro de' movimenti, 11) Libro de' moti, 12. Moto locale, 13) Anatomie, 14) de ponderibus, 15) Universal misura dell' uomo, 16) Piegamenti dell' uomo, 17) Uccelli, 18) Elementi.

Die Summe dieser Bücher trifft allerdings mit derjenigen der Hefte zusammen, welche am Schlusse der römischen Handschrift als Quellen ihres Textes verzeichnet sind (s. Nachlese zur römischen Handschrift Anhang II), allein aus diesem Umstande ist kein bestimmter Schluss zu ziehen, da wir weder wissen, welchen uns bekannten Büchern die in Lionardo's Selbstcitaten angeführten Ziffern zukommen, noch auch ob die abgehandelten Gegenstände sämmtlich dem Malerbuche angehören. Ordnet man nun zunächst die Selbstcitate, welche im Malerbuche (römische Ausgabe) vorkommen, um aus den fortlaufenden Reihen eine Bestimmung der in den einzelnen Büchern behandelten Gegenstände zu gewinnen, so wird offenbar, dass auch hier kein fester Plan zu Grunde liegt.[7]) Buch I der Citate gibt sich zwar im allgemeinen als Perspective oder Proportionslehre zu erkennen, Buch II handelte z. Th. vom Wiederschein, Buch III von der Luftperspektive, Buch IV von der Farbenerscheinung an der

---

ragionevolmente sono li dieci libri in che io parto la mia pittura, ma luce e tenebre sono un sol libro che tratta di lume e ombra, e fassene un medesimo libro perchè l'ombra è circondata, ovvero in contatto del lume. E il simile accade al lume coll' ombra.

[7]) Manche Sätze kommen z. B. unter ganz verschiedenen Ortsangaben vor; so dieser „La superficie d'ogni corpo (opaco) partecipa del colore del suo obbietto" — offenbar ein Hauptsatz der Lehre vom Wiederschein, welche nach Andeutungen der römischen Handschrift einen besonderen Abschnitt „De' reflessi" gebildet zu haben scheint, s. S. 105, 106. Eine Einschrift „Comincia de colori" steht S. 114. eine andere „De Lustro" S. 365. Vgl. mein Verzeichniss der Selbstcitate Lionardo's im Anhang V.

Oberfläche (doch ist hier das IV. Buch einer anderen Schrift mit hereingezogen), Buch V, mit Ziffern nicht erwähnt, ist wahrscheinlich „Licht und Schatten", Buch VI betraf u. a. die Lichterscheinungen an der Kugel, Buch VII[8]) und VIII, in Ziffern nicht erwähnt, sind vermuthlich die dem Malerbuche angehörigen Theile „Movimenti" und „Moti", Buch IX von den Graden der Beleuchtung, Buch X von Entstehung und Mischung der Farben; wobei übrig bleiben: Anatomie, Elementi, Ponderazione, Universal misura, Uccelli.

Aus der Rückvergleichung mit dem Ganzen des vorliegenden Textes ist nur so viel festzustellen, dass die in den Selbstcitaten aufgeführten Gegenständen zwar sämmtlich im Malerbuche berührt werden, dass sie aber nur zum Theil in der nach Beschaffenheit dieser Hindeutungen vorauszusetzenden planmässigen Weise abgehandelt sind. So deutlich an verschiedenen Orten Sätze der Perspektive, der Anatomie, der Körpermessung, der Wägung, des Vogelfluges und der Flächen- und Körperlehre (Elementi?) verstreut sind, so wenig können wir behaupten, dass wir im Inhalt des Malerbuches den ganzen Umfang der von Lionardo über diese Gebiete niedergeschriebenen Abhandlungen besitzen. Es besteht eine durchgängige Verschiedenheit zwischen den Büchern der römischen Handschrift und denen der Selbstcitate Lionardo's innerhalb derselben, die beabsichtigten 10 Theile lassen sich aus letzteren bis jetzt nicht zusammenstellen. Besonders auffällig erscheint, dass aus ihnen weder eine Beziehung zu dem Buche vom Pflanzenwuchs (Alberi e verdure, bei Manzi und der römischen Handschrift Nr. VI.), noch zum Paragone (Nr. I.) nachweisbar ist.

Keinen besseren Erfolg ergibt die Untersuchung derjenigen Merkmale, welche — von Manzi unbeachtet — neben den Bücherabtheilungen als Randbemerkungen in der römischen Handschrift anzutreffen sind. Es sind dies Angaben von Büchern (A und B) mit Zufügung der Blattzahl. Als selbständige Eintheilungsversuche des Bearbeiters, welcher sie ein-

---

[8]) Es ist jedoch zu bemerken, dass unter VIIa ein Satz aus der Perspektive oder Geometrie (Elementi?), ein zweiter aus der Sphärik, ein dritter aus der Lehre von der Beleuchtung angezogen wird. — Um die Verwirrung zu steigern, wechseln die Bezeichnungen der Theile und Abschnitte. Während in der römischen Handschrift die Bücher als „parti" bezeichnet sind, so dass ihnen bei den Ziffern die weiblichen Formen entsprechen würden (prim*a*, second*a* etc.), citiert der Text selbst die Abschnitte mit männlicher Endung oder nennt sie gradezu „libri", sodass die weiblich endenden Ziffern der Unterabtheilungen als „propositioni" oder dergl. zu verstehen sind. Bei einzeln stehenden Ziffern (z. B. nella IIIa, IVa u. s. w.) kann aber häufig mit gleichem Recht an Haupt- wie an Nebentheile gedacht werden.

geschrieben hat, können sie nicht angesehen werden, da sie weder systematische noch überhaupt vollständige, d. h. die Zahlenreihen erfüllende Zusammenstellungen enthalten. Sie beziehen sich entweder auf eine uns z. Z. noch unbekannte Handschrift, die nebenher verglichen worden ist, oder einfach auf die Stellen der beiden Hefte A und B, welche unter den Quellen der römischen Handschrift aufgezählt sind.[9] Diess ist um so wahrscheinlicher, da auch eine Anzahl der übrigen Heftmarken des Grundtextes der Handschrift verstreut vorkommen, wenn auch ohne Blattangabe.[10]

Die Textbeschaffenheit der uns bekannten Fassungen des Malerbuches ergibt sonach:

1) Dass weder in der erweiterten noch in der verkürzten Handschrift eine bestimmte Ordnung des Stoffes innegehalten ist;

2) dass gleichwohl eine solche Ordnung vorgenommen gewesen sein muss;

3) dass die Eintheilung des Ganzen in 10 Bücher wahrscheinlich den Plan letzter Hand angibt, weil sie a) den mit Ziffern aufgeführten Theilen der Citate entspricht, und b) weil sie im Texte selbst mit „io parto il mio libro" eingeführt ist. Diese 10 Bücher aber aus dem Stoffe zusammenzufügen, sind wir schon deshalb nicht im Stande, weil die Ueberlieferung unvollständig ist.

Bei Lionardo's Arbeitsweise kann es nicht befremden, dass er verschiedene Eintheilungen angab. Er pflegte seine Niederschriften häufig zu verändern und feilte am Ausdruck wie kaum ein zweiter Zeitgenosse.[11] Zur Verwirrung des Bestandes mögen auch die Abschreiber, die im gewissen Maasse zugleich Ordner des Stoffes gewesen sein werden, beigetragen haben. Denn sie hatten wahrscheinlich nicht mehr als die Entwürfe des Verfassers vor sich.

---

[9]) Ich habe diese Stellen aus L°. A und B im Anhang IV. nicht blos zum Beleg meiner Beurtheilung ihres Werthes, sondern auch deshalb zusammengestellt, weil sie dazu dienen können, das Original wieder aufzufinden.

[10]) Das Zeichen ϕ auf S. 70 (bei Manzi)

„ „ ·△· „ S. 147 = Parte terza

Ausserdem ein Zeichen **L. T.**, welches jedoch nicht als Libro **T** (∏) zu verstehen sein wird, da sonst stets „Libro" geschrieben ist, und welches mehrmals an Stellen steht, wo angedeutet werden soll, dass der Schluss fehlt — s. S. 95, 157, 158, 388 390; ferner **L P°.** = libro primo S. 263; endlich Zusätze von m. 3, **F.** (S. 220, wahrscheinlich auf eine Figur deutend), **A**, **B**, **C** (S. 238 u. 213) Umstellungen anzeigend.

[11]) Vergl. das Beispiel in Cod. A (des Venturi) fol. 5. S. Hdschrft. Verz. in Anhang VII.

Bei der Wahrscheinlichkeit, dass Lionardo die Gegenstände seines Malerbuches, welche einen akademischen Lehrgang umfassen, in mündlichem Vortrag behandelt hat, liegt es nahe, überhaupt an Aufzeichnungen der Hörer zu denken. Hierfür sprechen manche Abweichungen der Handschriften-Familien, dagegen sprechen die wörtlichen Uebereinstimmungen. Denn für eine Entstehung der Texte durch Niederschriften verschiedener Hände nach dem gesprochenen Wort sind die Abweichungen nicht erheblich genug. Wohl aber lässt sich annehmen, dass die den Schülern des Meisters bruchstückweise überlieferten Theile des Lehrbuches hier und da durch Zuthaten aus dem Gedächtniss oder infolge unmittelbarer Erläuterungen im Verkehr erweitert und umschrieben worden sind. Diese fremden oder wenigstens in der Fassung nicht ursprünglichen Stücke wären alsdann dem Grundtext eingefügt und dieser, vorausgesetzt dass er schon geordnet war, dadurch in einer Weise verändert, welche die Richtigkeit der vom Verfasser gegebenen Hinweise auf seine Textstellen aufgehoben hätte.[12])

An Ungleichheiten der Darstellungsweise und des Ausdruckes fehlt es allerdings nicht, aber sie scheinen mir nur zu einem geringen Theile auffällig genug, um die Voraussetzung anderer Urheberschaft zu rechtfertigen. Dem weitaus überwiegenden Theile ist die Echtheit aus innerlichen Gründen nicht abzusprechen. Die Erklärung zahlreicher Widersprüche, Wiederholungen, verfehlter Ausdrücke wird daher wesentlich in dem Umstande zu suchen sein, dass die beiden Fassungen des Buches zu verschiedener Zeit und aus abweichenden Niederschriften Lionardo's gemacht sind.[13]) Während die römische Handschrift dem (verhältniss

---

[12]) Libri III, 28 hält die verschiedenen Ausgaben überhaupt nur für Auszüge der betreffenden Eigenthümer, eine Annahme, die in diesem Umfang wenigstens, durch die Vergleichung der Texte widerlegt wird.

[13]) Diesen Sachverhalt macht eine eigenhändige Bemerkung Lionardo's noch glaubhafter, welche sich am Anfang eines Codex im Britischen Museum findet und von Antonio Ceriani (Append. zu Dozio 44 und darnach im Saggio S. 6) mitgetheilt ist Sie hat geradezu die Absicht, dem Leser gegenüber die Unordnung und die Wiederholungen im Texte zu entschuldigen und führt dabei als Grund die in verschiedene Zeiten fallende Entstehung der Theile an:

„Chomjncato in Firenze in casa Piero di Barto Martellj addj 22 di Marzo 1508 secquessto fia vn racolto sanza ordine, tratto di molte carte le quali io hocquj copiate, sperando poi di metterle allj lochi loro, secondo le materie di che esse tratteranno; credo che avanti chio sia alfine di questo, io ciaro a riplicare vna medesima cosa più volte, siche, lettore, non mj biasimare, perche le cose son molte ella memoria non le po riservare, e dire questa, non voglio scrivere perche dinanzi

mässig) vollständigsten Umfang der Aufzeichnungen Lionardo's entspricht, gibt die verkürzte Fassung einen späteren Bestand wieder, welcher nach Verlust oder Entfremdung wesentlicher Bestandtheile von Lionardo's Schriften verblieben war. Der älteste (pariser) Druck entspricht der jüngsten Abschrift, der jüngste (römische) Druck der ältesten. Die Abschriften beider Art sind vollständige Wiedergaben der jeweilig vorgefundenen Texte, d. h. sie enthalten die Ausführungen Lionardo's in ihrer rohen Gestalt, gewissermassen die aus verschiedenen Anläufen bestehende Stoffsammlung, deren Sichtung entweder nicht zum Abschluss gebracht oder in einer uns zufällig verloren gegangenen Anweisung des Verfassers niedergelegt war.[14])

Jedenfalls wird keine der vorhandenen Fassungen des Malerbuches der Absicht seines Urhebers gerecht. Je empfindlicher aber der Verlust des Schlüssels zu dem wildwüchsigen Inhalte der im Tractat verschmolzenen Schriften ist, desto entschiedener muss als Voraussetzung jeder künftigen Ausgabe des Werkes die Nachprüfung der eigenhändigen Niederschriften Lionardo's bezeichnet werden. Ihre Beschaffenheit erklärt auch erst, wie die beispiellose Verwirrung, mit der wir zu kämpfen haben, möglich geworden ist.

---

6. Geschichte der Handschriften.

Von den ersten Schicksalen der Handschriften Lionardo's erzählt eine ungewöhnlich genaue, aber nicht in allen Stücken unverfängliche Ueberlieferung: der Bericht des Gian Ambrogio Mazenta, welchen Venturi am Schlusse der von Dufresne zu seiner Ausgabe des Malerbuches mitbenutzten Abschrift der Bibl. Chardin vorfand.[1])

---

lasscrissi, essio non volessj cadere in tale errore, sarebbe necessario che perognj caso chio ci uolessi copiare su, che e per non repricarlo, io aussi senpre a rilegere tutto il passato, e massime stante collunghi interwallj di tenpo allo scriuere dauna uolta aunaltra." —

[14]) Aus den in den Handschriften (s. Verzeichniss im Anhang VII) wiederholt vorkommenden Uebersichtstafeln über den Inhalt verschiedener Schriften geht zur Genüge hervor, das Lionardo wenigstens bestimmte Anleitungen zur Ordnung der Stoffe gegeben hat. Vgl. Libri III. 29—31.

[1]) Venturi 43. Der Bericht in der Abschrift der Bibliothek Chardin ist betitelt (franz. Uebersetzung): „Quelques notices des Ouvrages de L. de V. à Milan, et de ses livres. Du P. J. Ambroise Mazenta, Milanois, de la Congr. des Prêtres réguliers de S. Paul, nommés les Barnabites." Venturi ist geneigt, den Mazenta für den Compilator der Fassung des Malerbuches zu halten, welche jene Abschrift darstellt, also der Urausgabe Dufresne's. Der Bericht Mazenta's ist später in viele andere Abschriften übergegangen. S. Dozio. Ueber die Schicksale der Handschrift, s. auch Tiraboschi VIb. 1605, und die weiteren Aufschlüsse bei Uzielli.

Der kostbare Schatz lag nach dem Tode des Francesco Melzi (um 1570)[2]) im Hause seiner Erben zu Vaprio verwahrlost, sodass Lelio Gavardi, naher Verwandter des jüngeren Aldus Manutius, 13 Bände davon sich aneignen konnte. Er brachte sie nach Toskana, um sie an Herzog Franz I. zu verkaufen. Dessen Tod jedoch vereitelte diesen Plan und die Handschriften wurden nun in Pisa bei Aldus untergebracht. Dieser zeigt sie dem G. Ambr. Mazenta, unsrem Gewährsmanne, welcher über das Verfahren Gavardi's empört diesen dazu bestimmt, die Bücher den Melzi zurückzuerstatten. Der damalige Chef des Hauses, Orazio, achtet jedoch ihren Werth so wenig, dass er sämmtliche 13 Bände dem ehrlichen Finder Mazenta zum Geschenk macht. Es kommen bei dieser Gelegenheit noch zahlreiche andere Nachlasstücke Lionardo's zum Vorschein, und der ganze Rest an Schriften, Zeichnungen, wissenschaftlichen Hilfsmitteln, der sich noch in Vaprio befanden, wird Beute verschiedener Liebhaber und wandert in alle Welt. Den Löwenantheil errafft Pompeo Leoni, Hofbildhauer Philipps des II. Er macht dem unkundigen Melzi Aussicht auf den Senatorentitel, wenn er jene 13 dem Gian Ambrogio Mazenta überlieferten und von diesem bei seinem Eintritt in den Barnabiterorden seinem Bruder Guido zugetheilten Bände wieder an sich bringen und dem Könige von Spanien widmen würde. Orazio Melzi versucht dies und erlangt „mittels Fussfalles“ sieben Bücher zurück, welche beim Tode des Königs von Spanien wahrscheinlich sämmtlich dem Leoni verblieben.[3]) Von den 6, welche dem Mazenta verblieben, kommt eins an den Cardinal Federigo Borromeo für die ambrosianische Bibliothek,[4]) ein zweites erhält der Maler Figini (der es nachmals auf Ercole Bianchi vererbte),[5]) ein drittes der Herzog Carl Emanuel von Savoyen;[6]) die drei

[2]) Francesco Melzi hatte einen im Jahre 1523 von Alberto Bendidio im Auftrage des Herzogs Alfons I. von Ferrara an ihn gebrachten Kaufantrag abgelehnt (s. Saggio S. 6).

[3]) Saggio S. 6. Leoni verkaufte einen Band an den Grafen Arundel für den König von England, andere dem Grafen Galeazzo Arconati, s. später.

[4]) Dieses ist die Handschrift C des Venturi, Ombra e lume (s. Venturi 35). Sie hat die Aufschrift: „Vidi Mazzenta patrizii Mediolanensis liberalitate an. 1603“, da Guido Mazzenta selbst der Schenkgeber war. Vgl. P. P. Bosca, de orig. et statu Bibl. Ambros. lib. V. in Graevii Thesaurus antiquitt. Italiae Tom. IX, pars VI, dessen Bericht mit Dufresne's Vorwort stimmt.

[5]) Es kam zuletzt in den Besitz des J. Smith (Dozio 15) und ist wahrscheinlich Libro de' mulini (s. Amoretti 140, Dozio 19 u. meine Uebersicht im Anhang I).

[6]) Die Handschrift fehlt im Verzeichniss der Turiner Bibliothek und gilt für verloren, doch stellt Venturi die Frage, ob sie nicht dasjenige Buch sei, welches ein Engländer durch Fr. Ducci, Bibliothekar in Florenz, habe abschreiben lassen

letzten behielt Pompeo Leoni und vereinigte sie zu einem einzigen grossen Bande, der später auf Polidoro Calchi überging und schliesslich in Besitz Arconati's kam.[7]) Mazenta rühmt diesen ausdrücklich, weil er Anerbietungen verschiedener Fürsten zurückgewiesen, um das werthvolle Werk nicht in die Fremde gelangen zu lassen.

Dieser Bericht Mazenta's ist ein echt italienisches Gemisch von zur Schau getragener Ehrlichkeit und Pfiffigkeit und wird schon als eine Art Zeugniss in eigener Sache nicht durchweg auf Glaubwürdigkeit Anspruch haben. Allem Anschein nach hätte es in Mazenta's Macht gelegen, die arge Verzettelung der Verlassenschaft Lionardo's zu verhüten, zum mindesten konnte er bei reinerem Sachinteresse die von ihm selbst geborgenen Stücke sämmtlich in eine öffentliche Anstalt retten, umsomehr da er geistlich wurde und sich der Besitzthümer ohnehin entschlug. Wie sehr er überdiess den blosen Besitz einer geziemenden wissenschaftlichen Benutzung vorzog, beweist sein Tadel gegen die Brüder, „weil sie so viel Aufhebens von seiner Erwerbung machten." Ich vermuthe, dass sich dahinter ein Schuldbewusstsein verbirgt, welches ihn abgehalten haben wird, die erschlichenen Schätze öffentlich bekannt zu machen. Sein Bericht gewährt übrigens nicht einmal das Wichtigste, eine Inhaltsangabe der durch seine Hände gegangenen Schriften Lionardo's, und ist daher für die Feststellung des Thatbestandes nach dieser Seite ohne Belang.

Wirkliches Verdienst um die Handschriften erwarb sich dagegen Arconati. Er lehnte, nachdem er seine erste Erwerbung gemacht, in der Folge u. a. einen Kaufantrag des Königs von England ab, verschaffte sich seinerseits noch 11 andere Handschriften Lionardo's, die wahrscheinlich von Leoni herrührten, und stiftete sie sämmtlich im J. 1637 auf die ambrosianische Bibliothek,[8]) welche, wie erwähnt, bereits den Cod. C

---

und wovon eine zweite Abschrift in Florenz zurückgeblieben sei. Als eine dritte Abschrift dieses Buches giebt sich die aus dem Nachlasse des mailändischen Malers und Schriftstellers G. Bossi in die Bibl. zu Weimar übergegangene zu erkennen, deren Inhalt zu Lionardo's Buch über das Wasser gehört. Sie enthält die Bemerkung: „Di questo libro l'originale ed una copia andò in Londra, una copia l'ha il Sign. Ciurini (?) Mro di Geometria nell' Accademia de' Nobili in Firenze, e questa presente copia con l'altra furon fatte nell' istesso tempo ch' il Ducci prete di S. Lorenzo la trascrisse per Londra." Vgl. über die Abschrift ferner Vulpius, Curiositäten IX, 377 und Schorn, Vasari I, I, 7.

[7]) S. die Erwähnung in Lomazzo's Tempio (Ausg. v. 1590 S. 17, Ausg. 1785 S. 15). Nach Dufresne, Vorwort, wurde der Band für 300 Scudi verkauft.

[8]) Ueber die arconatische Schenkung s. u. a. Dozio 21, wo das damals (21. Jan. 1637) aufgenommene Protokoll über den Befund mitgetheilt ist, aus welchem sich jedoch wenig feststellen lässt.

(Venturi's) von Mazenta besass und den Band K im J. 1674 von Archinto dazu erhielt.[9]) Die Ambrosiana besass sonach:

1 Hdschr. Cod. C (Venturi's) von Borromeo durch Guido Mazenta,
1 Hdschr. Cod. Atlanticus (Cod. N des Venturi) von P. Leoni aus 3 Stücken zusammengefügt, Geschenk Arconati's,
10 andere Handschriften von Arconati,[10])
1 Hdschr. Cod. K (Venturi's) von Archinto (laut Inschrift d. 1. S.)
13 Bände.

Diese 13 Handschriften Lionardo's entsprechen den jetzt in Mailand und Paris befindlichen 14 Codices, welche Venturi beschrieben hat;[11]) einer derselben (Cod. B) besteht aus zwei verschiedenen Theilen. Ausserdem befanden und befinden sich z. Th. noch in Italien echte Handschriften Lionardo's in der Bibl. Trivulzi[12]) und im Besitz der Erben Pagave's, von denen jedoch keine nähere Kunde vorliegt.[13])

---

[9]) S. Venturi 36. Uzielli 84, vgl. Verz. d. Handschriften im Anhang VII.

[10]) Ursprünglich 11, aber der zweite der von Arconati gestifteten Bände war keine vincianische Handschrift, sondern der Tractat des Pacioli „De divina proportione" (jetzt Bibl. Ambros. Nr. 170). Diesen haben die Franzosen bei Entführung der Handschriften in Mailand zurückgelassen (s. Saggio 6 u. 13); auf ihn ist die Bemerkung bei Dozio 25 zu beziehen, welcher vermuthet, ein Band „con coperchio di corame a fregi e fiori d'oro" sei den Commissaren hinterzogen worden oder verloren gegangen.

[11]) Venturi's Zählung erscheint nicht vollständig. S. 3 seines Essai sagt er: „Le directoire exécutif a remis à l'institut national la plupart des manuscrits originaux de L. de V. qui sont venus d'Italie;" S. 33 redet er von „douze volumes" . . . „j'appelle N le treizième volume qui est passé à la bibliothèque nationale", und S. 36: „ils sont au nombre de quatorze, parce que le volume B contient un appendice de dix huit feuilles qu'on peut séparer et considérer comme le quatorzième volume." (Diess ist auch durchaus gerechtfertigt, da Cod. B append. des Venturi in der That ein selbständiges Buch ist und eigene Blattziffern neben Cod. B hat. (S. Anhang VII.) Libri 36 erwähnt aber, dass es ausser den von Venturi gesehenen Handschriften Lionardo's noch andere in Paris gebe, die er nur leider nicht beschreibt; er nennt blos einen Cod. X, der zu diesen zu gehören scheint. Dozio 25 hält sich dabei an die Zählung Venturi's ohne die Bemerkung bei Libri zu beachten. Vielleicht hat man unter den überzähligen Handschriften des Libri diejenigen Abschriften zu vermuthen, die 1815 wieder nach Mailand gekommen sein sollen.

[12]) Saggio 7 führt auf: Codicetto Leonardesco (vermuthlich = Cod. Archintianus in 24°., s. Verz. der Handschr. im Anhang VII.), welcher um 1756 von Don Gaetano Caccia an Don Carlo Trivulzio verkauft worden und sehr ähnlich sei dem fünften der Arconatischen Codices. Dieser fünfte Codex des Arconati (s. oben) soll sich in der That nicht in Paris befinden und ein anderer dafür eingeschoben sein; die Vertauschung könne Arconati selbst vorgenommen haben. Vgl. darüber Saggio S. 7.

[13]) Ebensowenig sind meines Wissens genügende Nachrichten über die Vinciana des Grafen Rezzonico und der Fam. Melzi beigebracht. S. Dozio 27 und Uzielli

Pagave hat neben Oltrocchi die Handschriften Lionardo's in der Ambrosiana zum ersten Male benutzt; aber die Aufzeichnungen des Baldassare Oltrocchi sind nicht gedruckt und ich selbst habe sie in Mailand nicht einsehen können. Wir besitzen jedoch zahlreiche Mittheilungen und Bemerkungen aus denselben in Amoretti's Vorwort zur mailänder Ausgabe des Malerbuches von 1804, welches Gallenberg in seinem Buche über Lionardo im wesentlichen übersetzt hat. Oltrocchi hatte nicht nur sämmtliche Handschriften mit Hilfe des Spiegels gelesen, sondern sich zugleich eine Sammlung des Wichtigsten angelegt, was ihm dabei begegnete, und diese Auszüge mit Angabe des Handschriften-Bandes und der Blattzahl seiner Quelle versehen.[14])

Im Mai und Juni 1796 wurden die vincianischen Handschriften der Ambrosiana von den Geschäftsträgern der französischen Republik in Besitz genommen.[15]) Die Sendung langte am 25. November in Paris an und wurde unterm 28. im Moniteur gemeldet, der bald darauf mittheilte, dass auf Befehl des Directoriums der Republik 12 Bände der Bibliothek des Institutes überwiesen worden, der Cod. Atlanticus allein der Bibl. Nationale belassen sei.[16]) Das erste, was nun mit ihnen geschah, war wie üblich ein Vernunftunfug: sie wurden in ganz willkürlicher Reihenfolge nach dem Alphabet umsigniert,[17]) obgleich die alten Marken, die Pagave und Oltrocchi vorgefunden, noch vorhanden waren. Weder Venturi noch Libri,[18])

37, 39. Eine vincianische Handschrift bei Giacomo Manzoni erwähnt Saggio 21. Vgl. Anhang VII.

[14]) S. Amoretti S. 10. Vgl. Lebensbeschreibung Oltrocchi's von Pietro Cighera: Memorie intorno alla vita ed agli studi di Baldassare Oltrocchi, Milano MDCCCIV und Dozio 27.

[15]) Amoretti 10 sagt, sie seien im Mai 1796 δορύληπτοι geworden, Stendhal 134 gibt an im April (1797?). S. Promis, Append. Bonaparte selbst soll eine der Handschriften unter den Arm genommen und fortgetragen haben, in der Meinung, dem Genius ihres Urhebers durch eigenhändigen Raub eine Ehre anzuthun.

[16]) Vgl. Saggio S. 6; als officiell ist nur von 13 Bänden die Rede.

[17]) Venturi 33. Ob er diese alphabetische Bezeichnung selbst gemacht hat, geht aus seiner Bemerkung nicht mit Bestimmtheit hervor, doch sagt er, dass er den Cod. Atlanticus, d. h. den 13. Band, N nenne, welche Bezeichnung sich jetzt nicht mehr in demselben findet. S. Anhang VII.

[18]) Libri III, 36 Anm. sagt ausdrücklich, dass er die alten Marken gesehen habe; er fügt seltsamer Weise hinzu: „sie würden dienen können, die Citate Pagave's zu identificieren, wenn wir alle von diesem benutzten Handschriften Lionardo's noch hätten!" Als ob es nicht umso vernünftiger gewesen wäre, durch einfache Abschrift dieser wenigen Buchstabenzeichen späteren Forschern die Feststellung der Bestandtheile überhaupt zu erleichtern! Der Saggio S. 7 verdächtigt Libri übrigens des Vergehens, sich an den Handschriften vergriffen zu haben. Es heisst dort über den Bestand derselben: „ebbero pur troppo a subire gravissime mutilazioni, che li

welche die Handschriften dort benutzten, kam auf den nahe liegenden Gedanken, die ursprünglichen Bezeichnungen auch nur nebenher anzuführen. Zuletzt hat diess auch Arsène Houssaye unterlassen, obgleich er die Originale gesehen und benutzt haben will.[19]) Dieses Versäumniss nachzuholen und dadurch die Beziehungen der beiden von einander unabhängigen Berichte Oltrocchi's (bei Amoretti) und Venturi-Libri's aufzuklären, ist zunächst von nöthen.

Die grössere Masse der Handschriften Lionardo's liegt noch heute in Paris.[20]) Nachweislich ist nur der einzige Cod. Atlanticus (Cod. N des Venturi) im J. 1815 der Ambrosiana zurückgegeben worden.[21]) Nach Calvi's Bericht[22]) verdankt man übrigens die Auffindung des Atlanticus in Paris einem Zufall: Canova und Benvenuti, welche als Bevollmächtigte

---

assottigliarono per arricchire di due preziosi volumi la libreria di Lord Ashburnam" und weiter wird vermuthet, dass eine Handschrift, welche Libri kurz vor seinem Tode an den Grafen Giacomo Manzoni in Lugo verkauft habe, wo sie sich noch befinde, aus dem Pariser Handschriften-Schatz entnommen worden sei. Vgl. hierzu die Bemerkung Libri's 36 über die ihm bekannten Handschriften in Paris, die dem Venturi entgangen seien. Hiernach erscheint allerdings der Umstand, dass Libri dieselben (bis auf einen Cod. X) zu beschreiben unterlassen hat, verdächtig. (Vgl. jedoch später Anm. 23.)

[19]) Ob Houssaye die Originale wirklich durch- und nicht blos angesehen hat, ist mir zweifelhaft. Was er an Stellen aus denselben beibringt, ist bis auf Weniges in Venturi's, Amoretti's und Libri's Mittheilungen enthalten (Laclanché, den er vielleicht auch benutzt hat, konnte ich nicht vergleichen); mehrmals hat er aus Stendhal abgeschrieben, wie gemeinsame Druckfehler beweisen (z. B. die Anführung von Cod. E fol. 1). Auch ist bedenklich, dass er S. 415 den Cod. Atlant. (N) — im Jahre 1869! — noch als Bestandtheil der Bibl. nationale erwähnt, und dazu kommt, dass ihm derselbe auch bei seinem Aufenthalt in Mailand nicht zu Gesicht gekommen ist. (S. 429).

[20]) Nach Uzielli 39 sind die Vinciana der Bibl. des Institutes und des Louvre in Paris den Gefahren der Jahre 1870 u. 71 glücklich entgangen (s. d. Ber. d. H. Monod a. a. O.) Promis, Mem. stor. I. 46 spricht sich mit einem dem Italiener in diesem Falle allerdings wohl anstehenden Groll über die Behandlung der Handschriften aus: „Tredici volumi in-fol. ed in-4° erano nell' Ambrosiana, d'onde tolti nel 1796 dai Francesi furono trasportati in Parigi, e di essi uno solo (il codice atlantico) fu restituito all' Italia nel 1815, mentre i rimanenti dodici, sottratti ad ogni ricerca col pretesto che fossero in quelle perturbazioni andati smarriti, stanno tuttora in Parigi gelosamente custoditi nella bibliotica dell' Istituto, inutili tesori finchè il volger del tempo non ne abbia per prescrizione reso tranquillo il possesso." Er schrieb diess 1851, also vor Houssaye. —

[21]) Stendhal 135 spricht von „trente (statt treize) volumes ramenés par Waterloo (sic) à leur premier séjour!" Uzielli 19 schätzt die Gesammtsumme der in Europa verstreuten Handschriften Lionardo's auf „ungefähr 30".

[22]) Calvi, Notizie etc. Parte III. S. 15.

des Papstes und des Grossherzogs von Toskana zur Uebernahme der ihnen zugehörigen Beutestücke abgeordnet waren, sahen diesen mächtigen Folianten unter den bereits wieder zum Verbleib in Frankreich zurückgestellten Büchern, warfen einen Blick der Neugier hinein und erkannten die Handzeichnungen und die verkehrte Schrift Lionardo's, welche der Commissar des lombardo-venezianischen Königreichs für Chinesisch gehalten hatte. Mit dem Cod. Atlant. kamen noch etliche alte Abschriften vincianischer Manuscripte in die Ambrosiana zurück, welche zur Erfüllung der Zahl des 1796 entwendeten Bestandes beigegeben worden waren, nachdem der österreichische Commissar von der königlichen Bibliothek die rückständigen Originale gefordert, jedoch die Erklärung erhalten hatte, dass sie keine dergleichen weiter besitze, was auch auf Wahrheit beruhte, da sich die gesuchten Bände in der Bibl. des Institutes befanden.[23])

Wiederholt haben sich seit Venturi's Bericht gelehrte Forscher gelegentlich mit den pariser Handschriften beschäftigt. Besonders verdient Libri Dank, welcher die Auszüge Venturi's durch wörtliche Mittheilungen wesentlich bereichert hat. Aber zum Leidwesen der Kunstforschung sind es bisher nur Männer der exakten Wissenschaft gewesen, die Lionardo's Aufzeichnungen benutzten. Den künstlerischen Bestandtheilen derselben ist in Folge dessen fast gar keine Aufmerksamkeit geschenkt worden. Dazu kommt, dass die von mehr als Einer Seite ins Auge gefasste vollständige Ausbeutung der Schriften nach bestimmten wissenschaftlichen Gesichtspunkten immer unterblieben ist. Venturi hat seinen umfassenden Plan ebenso fallen lassen wie Omodei den seinigen;[24]) wenigstens sind dessen Sammlungen zur Geschichte der Feuerwaffen unveröffentlicht; Promis musste in Rücksicht auf die Grenzen seiner Aufgabe bei Ausnutzung des Cod. Atlanticus auf Mittheilung der daselbst angetroffenen Kapitel über Kunst verzichten.[25])

Diese Handschriften sind nun aber grössten Theils nichts andres als die Merkbücher, von deren Gebrauch wir bei Lionardo wissen. Das besagt ihr durchaus tagebuchartiger bunt gemischter Inhalt; und dass sie wiederum die Entwürfe zu den verschiedenen Abhandlungen enthalten, lehren die zahlreichen aus ihnen mitgetheilten Sätze. Sie bilden sozusagen die fort-

---

[23]) S. Saggio 7. Unter diesen Abschriften sind vielleicht zum Theil die dem Libri bekannt gewordenen zu suchen.

[24]) S. Promis a. a. O. 46. —

[25]) S. Promis 51, 46, 47. Er rühmt bei dieser Gelegenheit die Auszüge des G. F. und L. Ferrario aus dem Cod. Atlant. S. Handschr.-Verz. im Anhang VII und vgl. Comolli, Bibliot. architettonica III.

laufende Registrande der Erlebnisse, Beschäftigungen, Forschungen und Einfälle Lionardo's, welche in ganz ordnungsloser Folge hintereinander aufgezeichnet stehen.

Zum Beweis dessen habe ich ein vollständiges Verzeichniss aller bekannt gewordenen, überall zerstreuten Auszüge aus Lionardo's Handschriften angelegt, nach Bänden und Blattzahlen geordnet und zunächst mit dem Codex Atlant. verglichen und im Anhang VII mitgetheilt.

Von Oltrocchi wie von Venturi wird fast nur der Inhalt, nicht der Wortlaut der ihnen bemerkenswerthen Stellen angegeben, Libri jedoch druckt wenigstens Einiges wörtlich ab; die übrigen Gewährsmänner, welche ich anführe, haben mit Ausnahme von Promis wieder aus diesen geschöpft, bei Houssaye ist die Selbständigkeit sehr zweifelhaft.

Wir haben es nun hier, wie oben gezeigt worden, mit nicht weniger als drei verschiedenen Quellenbezeichnungen zu thun: 1. mit den Marken des Oltrocchi (Amoretti), welche ohne Zweifel die ursprünglichen des Lionardo oder wenigstens diejenigen der ersten Eigenthümer sind,[26]) 2. mit denen des Venturi (und Libri), 3. mit denen der vatikanischen Handschrift. Wenn nun auch die letzteren auf eine besondere, vielleicht von Lionardo selbst herrührende Zusammenstellung (aber nicht Ordnung) des zum Tractat von der Malerei gehörigen Stoffes hindeuten, so ist doch die Identität der beiden ersteren zum grossen Theile nachweisbar. Insoweit dies nicht schon die Geschichte der mailändischen und pariser Handschriften darthut, treten als Bestätigungen die Angaben der einzelnen Blätter und der auf ihnen abgehandelten Gegenstände hinzu.

Aus der Blatt- und Inhaltsvergleichung der Citate Oltrocchi-Amoretti's mit denen des Venturi-Libri hat sich mir Folgendes ergeben. Es sind gleich:

bei Oltrocchi-Amoretti:		bei Venturi-Libri:
Codex S in 4⁰.	=	Cod. B. appendix
Cod. Ombra e lume	=	Cod. C.
Cod. B.	=	Cod. E.
Cod. QR und QR in 16⁰.	=	Cod. L.
Cod. Atlanticus (Q, QA, Q^a?)[27])	=	Cod. N.

[26]) Schon ihre Seltsamkeit lässt in diesem Falle auf die Echtheit schliessen, wenn man der einfachen Mittheilung Oltrocchi's (bei Amoretti) nicht trauen wollte. Weniger Vertrauen verdient die Genauigkeit der Wiedergabe dieser Marken bei Amoretti, wie ich denn in der That hie und da auf Druckfehler bei ihm gestossen bin. Ganz unzuverlässig ist in diesem Punkte Gallenberg, der trotz einfacher Abschrift aus Amoretti sich massenhafter Fehler schuldig gemacht hat, die ich jedesmal an ihrer Stelle angeführt habe (s. das Verzeichniss im Anhang VII.)

[27]) Meine Vermuthung über den Zusammenhang von Cod. Q, QA und Q^a. mit dem Atlanticus ist näher begründet im Verzeichniss der Handschr. Anhang VII.

bei Oltrocchi-Amoretti:		bei Venturi-Libri:
Cod. Archintianus	=	Cod. K.
zweifelhaft Cod. Q^3.	=	Cod. H.

Nicht nachweisbar aus den vorhandenen Notizen ist das Verhältniss der Codices:

X^a. in 16^0
X^b.[28]
Q in 16^0
} bei Oltrocchi — zu den Handschr. des Venturi-Libri,

und andrerseits das Verhältniss der Codices:

A
B
D
F
G
I
M
} des Venturi-Libri — zu den Handschriften des Oltrocchi.

Von den am Schlusse der vatikanischen Handschrift (s. Anhang II) aufgezählten 18 Büchern oder Büchertheilen (pezzi di libri) stimmen — und zwar ausschliesslich mit den Bezeichnungen Oltrocchi's — nur:

G u. W, Ombra e lume (röm. Hschr.)	=	Ombra e lume
B	=	B[29]

Das Zahlenverhältniss der drei Handschriften-Gruppen:

Röm. Hschr.:	Venturi-Libri:	Oltrocchi:
18	13 (14)	14[30]

begründet schon deshalb keinen grösseren Stoff-Umfang auf Seiten der vatikanischen Quelle, weil wir finden, dass die mailändisch-pariser Handschriften Zuthaten zum Malerbuch enthalten, welche der römischen Handschrift fehlen (s. Auszüge im Anhang VII); andrerseits ist aber zu bemerken, dass bei der Lückenhaftigkeit der Angaben Oltrocchi's und bei

---

[28]) X^b. vielleicht gleich Cod. F des Venturi-Libri, oder die bei Oltrocchi mit X bezeichneten gleich dem Cod. X des Libri (s. Handschr. Anhang VII).

[29]) Ausserdem kann (α) = Q^a, also vielleicht = Cod. Atlant. sein ✳ vielleicht = X? Mit den librettini der vatikanischen Handschrift ·△· ·У· ╥ können Oltrocchi's Codd. QR in 16^0, X^a in 16^0 und Q in 16^0 gemeint sein, doch lässt sich diese Annahme nur aus der Kleinheit der Formate ableiten. Ueber die im Texte der römischen Handschrift vorkommenden entsprechenden Marken s. oben Abschn. V., S. 28.

[30]) Vergl. über Codex Archintianus (K) Uzielli 84 und mein Verzeichn. im Anhang VII.

dem zweifelhaften Bestand der pariser Citate eine ganz bestimmte Zählung nicht zu machen ist.

Dass wir aber in den Handschriften des Oltrocchi und Venturi-Libri überhaupt die Urquellen des Malerbuches zu suchen haben, geht aus mehreren in ihnen vorkommenden genau der römischen Handschrift entsprechenden Kapiteln hervor,[31]) und dass sie, wenngleich nur Entwürfe, auch den Stoff desselben am vollständigsten bergen, darf aus den in ihnen enthaltenen Stücken geschlossen werden, welche im bisher bekannten umfassendsten Texte des Tractates fehlen, aber ihrem Inhalte nach offenbar zu ihm gehört haben.[32])

Aus meiner Darlegung geht hervor, dass eine kritische Ausgabe von Lionardo's Malerbuch nur möglich wird nach genauer Rückvergleichung und Ausbeutung der mailänder und pariser Handschriften, dass dagegen Manzi's Text, abgesehen von seiner ungenügenden und zum Theil fehlerhaften Benutzung der vatikanischen Handschrift, auf endgiltigen Werth schon deshalb keinen Anspruch hat, weil seine Quelle, wenn auch die beste unter allen abgeleiteten, als unvollständig erwiesen ist.

Da aber bei der Lückenhaftigkeit des vincianischen Handschriften-Schatzes eine völlige Wiederherstellung des Werkes kaum erhofft werden darf, so ist in zweiter Linie eine Rettung seines arg geschädigten wissenschaftlichen Charakters ins Auge zu fassen. Diese hätte unter rein sachlichen Gesichtspunkten und mit möglichster Benutzung der Verweisungen Lionardo's es zu unternehmen, dem auch im Drucke Manzi's in wirrer

---

[31]) Ich verweise auf die Sätze „Necessaria cosa è al pittore per essere buon membrificatore nell' attitudine e gesti etc.“ aus Cod. Q in 16⁰ des Oltrochi = Tratt. d. pitt. (röm. Ausg.) S. 178, — ferner: „Quanto l'aria fia più vicina all' acqua o alla terra, tanto si fa più grossa. Provasi per la 19ª del secondo, che dice: quella cosa meno si leva che arà in sè maggior gravezza, onde ne seguita che la più lieve più s'inalza che la grave, adunque è concluso il nostro proposito“ — Cod. N (Atlant) fol. 28 = Tratt. d. pitt. (röm. Ausg.) S. 225, 2. — S. das Handschriften-Verzeichniss Anhang VII.

[32]) Als solche sind in Anspruch zu nehmen:
Cod. A. Fol. 30 — ähnlich dem Kapitel der Mailänder Ausg. S. 142 (bei Libri falsch citiert 148), der röm. Ausg. S. 181, 3.
Cod. A. Fol. 114, sittlicher Grundsatz — vgl. Manzi Lib. III.
Cod. X. (des Libri) Fol. 72: spiraculo luminoso.
Cod. N. (Atlant.) Fol. 28, 47, 64: Stoss der Körper.
Cod. N. (Atlant.) Fol. 80: Lichtschein im Auge — vergl. röm. Ausg. 89.
Cod. N. (Atlant.) Fol. 108: Oelbereitung für Malerei.
Cod. N. (Atlant.) Fol. 139: Studium der Natur — vergl. röm. Ausg. 53, 3 u. 66, 2.
S. die ferneren Beweisstücke aus dem Cod. Atlant. im Anhang VII.

Unordnung überlieferten Buche die praktische Lehrhaftigkeit zurückzugeben, deren es zur Zeit noch entbehrt. Allerdings würde dabei der Brauchbarkeit zu Liebe das dem Lionardo eigene lockere Gefüge der Untersuchungen preiszugeben sein; aber es scheint hier ohnehin nur die Wahl zwischen zwei Uebeln zu bleiben, von welchen die bezeichnete Beeinträchtigung offenbar das geringere wäre.

Wenigstens bemerkt zu werden verdient, dass eine Sichtung des Stoffes in dem angedeuteten Sinne bereits einmal versucht worden ist, nur hat diese immerhin verdienstliche und für die Zeitgenossen ohne Zweifel erspriessliche Arbeit Böhm's [33]) für uns deshalb die Bedeutung verloren, weil sie nur den Text der verkürzten Fassung des Malerbuches zu Grunde legen konnte. Es muss dem wackern Manne jedenfalls nachgerühmt werden, dass er nicht blos mit Verständniss, sondern auch in gewissem Grade mit Kritik zu Werke gegangen ist, da er wenigstens eine Vergleichung der pariser Urausgabe mit ihrer französischen Uebersetzung nicht unterliess, wenn er auch im Uebrigen die ganze Unbefangenheit seines Zeitalters und eines philologisch ungerüsteten Bearbeiters bekundet.

Promis hat in leidenschaftlichem Schmerze über die Verstümmelung und Hinterziehung, welche den Geistesarbeiten des grössten Meisters der Renaissance angethan worden, diesen selbst der Mitschuld an dem beklagenswerthen Schicksale bezichtigt, indem er, der Italianissimo, den fast hoffnungslosen Sachverhalt aus der Untreue Lionardo's gegen das Vaterland ableitet. [34]) Seine Klage gilt vornehmlich denjenigen wissen-

---

[33]) *Joh. Georg Böhm* sen.: des vortrefflichen florentinischen Meisters Lionardo da Vinci höchst nützlicher Tractat von der Mahlerey, aus dem Italiänischen und Französischen in das Teutsche übersetzt; auch nach dem Original mit vielen Kupfern und saubern Holzschnitten versehen etc. Nürnberg 1724 u. 1747 und Leipzig 1751 (vgl. Bossi S. 60). Auch Böhm hat den Stoff in 10 Bücher vertheilt: 1. Von der Zeichnung, 2. Von der Proportion, 3. Von der Anatomie oder Zergliederungskunst, 4. Von der Ponderation oder dem Gewicht der Bewegung, 5. Vom Schatten und Licht, 6. Von der Reflexion oder dem Wiederschein, 7. Von der Perspective, 8. Vom Mahlen wie auch von den Farben und ihrem Grunde, 9. Von historischen Gemählden, 10. Von vermischten Präceptis und wiederholten Nachrichten, auch Fragen von der Mahlerey.

[34]) Er sagt S. 45 (Append.): „Vi è forse in Amboise od in tutta Francia un sasso che additi ove posino le ceneri di quel sommo? Questa pena portò Leonardo dell' aver accettato stipendio in terra straniera!" — Auf jene Frage glaubt allerdings A. Houssaye mit seinem Protokoll über die Auffindung des Leichensteines und des Skeletts in Amboise geantwortet zu haben, welche er auf Lionardo deutet. Vgl. dazu Uzielli 44 ff.

schaftlichen Schriften, welche jetzt nur noch geschichtliches Interesse haben, die aber, zu ihrer Zeit veröffentlicht, ihrem Verfasser vielleicht den ersten Platz in der Geschichte der Naturwissenschaft seines Jahrhunderts gesichert und die zeitgenössische Forschung um ein Bedeutendes vorwärts gebracht hätten. Denn Venturi und Libri weisen nach, dass Lionardo da Vinci besonders in der Mechanik Entdeckungen gemacht hat, welche erst hundert Jahre später durch Baco Eigenthum der Wissenschaft geworden sind, und Alex. von Humboldt stellt ihm das Zeugniss aus, dass „der Weg dazu, alle unsere sinnlichen Anschauungen zur Einheit des Naturbegriffes zu concentrieren, von ihm zuerst betreten worden sei.“ [35])

Ist aber die exakte Wissenschaft unserer Tage ebenso weit und noch weiter über Lionardo wie er über seine Zeitgenossen fortgeschritten, so hat das Wissen von der Kunst, von ihren Voraussetzungen und Mitteln, sich dessen heute keineswegs zu getrösten. Für uns ist das Malerbuch ebensowenig veraltet wie in den Tagen Winckelmann's. Es kann noch dem gegenwärtigen und künftigen Künstlergeschlechte als Lehrbuch dienen, und deshalb ist die wissenschaftliche Zubereitung desselben auch eine Angelegenheit von hoher praktischer Bedeutung. Den Franzosen, welche um Lionardo's willen die ernstesten Anschuldigungen hinnehmen müssen, ohne sich vertheidigen zu können, da sie der Pflicht gegen den Genius, dessen wissenschaftliche Arbeiten zum grössten Theil unter ihnen rosten, durchaus vergessen haben, darf wenigstens die eine Rechtfertigung werden, dass sie diesen praktischen Werth seines Malerbuches noch neuerdings betont haben, indem sie es als die beste Grundlage für den höheren Zeichenunterricht auf den Gymnasien anerkannten. [36])

---

7. Der Paragone.

Wenn ich auch in Rücksicht auf die Grenzen dieser Untersuchung hier von einer Würdigung des Inhaltes der Kunstschriften Lionardo's

---

[35]) S. Anm. zum Kosmos II.

[36]) S. das von Felix Ravaisson auf Veranlassung des Unterrichtsministeriums (Fortoul) i. J. 1853 verfasste Gutachten: „De l'enseignement du dessin dans les Lycées“ (nicht im Handel). Die Commission, welche dasselbe einreichte, bestand u. a. aus Ingres, Eug. Delacroix, H. Flandrin, Jouffroy und Meissonier. Im Vorwort heisst es: „J'aurai recours surtout à l'autorité des grands maîtres dont les doctrines sur la théorie et la pratique de l'art et sur la manière de l'enseigner se sont conservées jusqu'à nous, et particulièrement de *Léonard de Vinci.*“

absehe, so habe ich doch wenigstens noch einige Andeutungen über diejenige zum Malerbuch gerechnete Abhandlung nachzutragen, welche des Verfassers ästhetische Grundsätze bei Beurtheilung der Künste und ihres Verhältnisses zu einander am schärfsten und einseitigsten darlegt: den Paragone (Buch I der römischen Handschrift und Ausgabe).

Schon oben ist der Gründe gedacht worden, welche zweifelhaft machen, ob diese Schrift ursprünglich im Plane des Malerbuches inbegriffen war. Sie soll nach Aussage der Berichterstatter auf Anlass des Herzogs Lodovico Moro und zu dem Zweck verfasst sein, die plastische Kunst mit der malerischen auseinanderzusetzen. Die Streitfrage nach dem Vorrang der Malerei oder der Bildhauerkunst nimmt bekanntlich in den kunstwissenschaftlichen Arbeiten der Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts einen ungebührlichen Raum ein. Sie erscheint lange Zeit geradezu als die grosse Angelegenheit aller Theòretiker, und es haben — nicht zum Frommen der Kunstgeschichte — bedeutende Männer, denen wir lieber fruchtbarere Mittheilungen verdankten, auf diese nicht selten bis zur Gereiztheit eines Rechtshandels geschärfte Erörterung viel Oel und Mühe verschwendet.[1]) Es ist als schliche sich in diesem Lieblingsthema ein Schatten der Scholastik in den hellen Tag der Renaissance-Bildung. Dass aber ein Geist von der Freiheit und Grösse Lionardo's dem Vorurtheil der Zeit, das sich in jener Fragstellung ausspricht, seinen Zoll entrichtete, ja dass er es bekräftigt anstatt es zu beseitigen, muss besondere Gründe haben.

Was zunächst Inhalt und Umfang des Paragone betrifft, so bleibt zweifelhaft, ob die Fassung der römischen Handschrift dieselbe Abhandlung sei, welche Lionardo angeblich für den Herzog von Mailand verfasste. Aus dem kurzen Auszug bei Lomazzo lässt sich dies nicht entscheiden. Er berührt allerdings nur den Rangstreit zwischen Malerei und Bildhauerei, fügt aber hinzu, Lionardo erwähne in seiner Schrift noch andere Punkte. In der einzigen Fassung, die wir kennen, ist die Frage viel umfassender gestellt. Es handelt sich um die Auseinandersetzung sämmtlicher Künste und im letzten Grunde um die Erhebung der Malerei zum Range einer Wissenschaft. Lionardo trifft hier den

---

[1]) Von den vornehmsten Kämpen auf beiden Seiten hielt es Leon Batt. Alberti mit der Malerei gegen die Bildhauerei, Bald. Castiglione (im Cortigiano) mit der Bildhauerei gegen die Malerei. Als Benedetto Varchi, Jacobo da Pontormo, Bronzino, G. Vasari, Maestro Tasso, Francesco da S. Gallo, Tribolo und Benv. Cellini, unter einander uneins, den Wahrspruch Michelangelo's erbaten, soll er erwidert haben: „Si può far fare loro una buona pace insieme, e lasciar tante dispute, dove va più tempo che a far figure!" Vgl. Saggio S. 23.

Gegenstand des Ehrgeizes vieler Zeit- und Fachgenossen, denen daran lag, ihrer Kunst nach vermeintlichem Vorgange des Alterthums, den Handwerkern gegenüber die höhere Würde zu sichern, welche der Begriff der „freien Künste“ im Sinne des Mittelalters in sich schliesst, und das Absehn war dabei entschieden mit auf die äussere Lebensstellung der Künstler gerichtet.[2])

Lionardo's Beweisgang geht von der Begriffsbestimmung der Wissenschaft als der Forschung aus, die vom Geiste beginnend zum Geiste zurückführt. Wissenschaft ist nur auf mathematischer Grundlage möglich: indem die Malerei mit mathematischen Mitteln (Perspektive im weiten Sinne) göttliche Werke bis zum Verwechseln nachbildet, ist sie Wissenschaft. Ihr Vorzug vor allen anderen Künsten wird sodann einerseits durch die Rangstufe der menschlichen Sinne begründet, denen sie entsprechen, und durch den Grad ihrer Annäherung an die Wirklichkeit, andrerseits durch das Maass der körperlichen Anstrengung, welche dabei erforderlich ist. L. stellt den Gesichtssinn deshalb zu oberst, weil er die Eindrücke allein unter geraden Linien empfängt und weil ihm sofort auch Ursache und Ort der Wirkung deutlich sind; es folgen Gehör (und Geruch), denen die Ursache undeutlich bleibt, am tiefsten stehen Geschmack und Tastsinn, da sie körperlicher Berührung zum Zweck der Auffassung bedürfen. Demnach gebührt den bildenden Künsten, die überdies der Wirklichkeit am nächsten kommen, der Vorrang vor der Musik, weil sie dem niederen Sinne dient und auch nur vorübergehende Wirkung ausübt, obwohl sie ihrem inneren Wesen nach als „jüngere Schwester der Malerei“ anerkannt wird, mit der sie die harmonische Proportionalität gemein hat; unter ihr wiederum steht die Dichtkunst, die nur Nachahmung menschlicher Worte und Werke ist und von der Wirklichkeit nur zu s p r e c h e n vermag.[3]) — Als schlagende Punkte endlich für die Unterordnung der Bildhauerkunst unter die Malerei (von der Baukunst wird nicht geredet) bringt Lionardo aus seiner Erfahrung in beiden Folgendes bei: 1. das Bildhauerwerk ist einer bestimmten Stellung zum Lichte unterworfen

---

[2]) Vergl. u. a. die interessante Begründung der Bittschrift des Pinturicchio an die Balia zu Siena in Milanesi's Doc. sen. III, 33 f. (S. meine deutsche Ausgabe von Crowe & Cavalcaselle's Gesch. d. ital. Malerei B. IV. S. 297). Lionardo sagt (Tratt. röm. Ausg. S. 25): „Con debita lamentazione si duole la pittura per essere lei scacciata dal numero delle arti liberali; conciosiachè essa sia vera figliuola della natura, ed operata da più degno senso; onde a torto, o scrittori, l'avete lasciata fuori del numero di dette arti liberali, conciosiachè questa non che alle opere di natura, ma ad infinite attende, che la natura mai le creò.“

[3]) S. auch das hierher gehörige Zusatzstück in der Nachlese zur röm. Handschr. Anhang IV.

(d. h. kann nur unter Einem Gesichtspunkte seinem Zweck gerecht werden), während die Malerei Licht und Schatten in sich selber hat; 2. die Bildhauerei kann ebensowenig vermöge ihres Materials die Naturbeschaffenheit der darzustellenden Dinge wiedergeben,[4]) was die Malerei durch die Farbe thut; 3. der scheinbare Vortheil grösserer Dauer, welchen das Skulpturwerk in Anspruch nimmt, ist nur ein Vorzug des Stoffes, und diesen eignet sich die Malerei beliebig an, indem sie ebenfalls unvergängliche Stoffe (wie Stein, Kupfer u. a.) benutzt; 4. die Unabänderlichkeit des einmal vollendeten Werkes, womit sich die Bildhauer brüsten, ist in Wahrheit kein Vorzug, sondern ein Nachtheil; die Malerei ist dagegen unendlicher Vervollkommnung fähig.

Schon die Keckheit dieser jedenfalls sehr unvollständigen Beweisführung, die freilich mit den geistvollsten Bemerkungen gewürzt ist, macht zur Erklärung, ja zur Entschuldigung die Annahme eines persönlichen Zweckes nöthig. War die Schrift auf Anlass Herzog Lodovico's entstanden, so fällt ihre Abfassung in die Jahre zwischen 1483 (Ankunft Lionardo's in Mailand) und 1499 (Untergang der Herrschaft des Sforza).[5]) In diese Zeit gehören die beiden grössten Werke Lionardo's auf dem Gebiet der rangstreitigen Künste: das Reiterstandbild des Herzogs Francesco und das Abendmahl in S. Maria delle Grazie. Auf ihnen vornehmlich beruhten die Erfahrungen, die Lionardo ins Feld führt. Die Reiterstatue — der Cavallo, wie sie schlechthin bezeichnet wird — ging voraus: wir wissen, dass sie i. J. 1490 frisch begonnen worden ist[6]) und 1493 scheint das Modell fertig gewesen zu sein.[7]) Nun sind Zeugnisse genug dafür vorhanden, wie ausserordentlich der Meister sich an dieser Arbeit mühte, die ihm nicht gedeihen wollte.[8]) Man begreift vollkommen, dass ihn nach anderen Aufgaben verlangte, und die Annahme wird nicht von der Hand zu weisen sein, jene üblen Erfahrungen könnten die Form grundsätzlicher Geringschätzung der Bildhauerei überhaupt angenommen haben. Vielleicht hat er seinen Gönner, den Herzog, dadurch veranlassen wollen, ihn auch durch einen Auftrag in der höheren Kunst, der Malerei,

---

[4]) Ein Beweis dafür, dass auch Lionardo trotz seiner Schätzung der Arbeiten der Robbia, von der Polychromie im weiteren Umfange ebenso wenig hielt wie Michelangelo und die zeitgenössischen Bildhauer überhaupt. Vergl. darüber u. a. Semper, der Stil.

[5]) S. Vasari-Lem. VII, Commentar S. 75 ff.

[6]) Laut der Bemerkung Lionardo's in Cod. C (Ombra e lume) fol. 15. S mein Handschr.-Verzeichn. im Anhang VII.

[7]) Vergl. Amoretti 49 u. Vasari VII, 76. Tiraboschi VIb. 1595 ff.

[8]) S. Sabba Castiglione, Ricordi; Lomazzo, Tratt. u. a.

auf die Probe zu stellen. Im Abendmahl fand und benutze L. (1496) die Gelegenheit, sich von der Mühsal und dem Schmuz des Bildhauer-Handwerks zu erholen.[9])

Aber Lionardo's Stellung in der zeitgenössischen Kunst gibt dieser Voreingenommenheit gegen die Bildhauerei eine tiefere Bedeutung. In der Werkstatt Verrochio's hatte er die Stärke, aber auch die Mängel der vorwiegend plastischen Malweise des älteren florentinischen Stils kennen gelernt, der seinen mächtigsten Antrieb durch Donatello empfing.[10]) Unter der Technik der Maler-Goldschmiede und unter dem Zwang der Zeichnung litt das Wesen der Farbe und das unmittelbare Verhältniss des Malers zur wirklichen Natur. Der persönliche Gegensatz zu Michelangelo,[11]) aus dem man alle auffälligen Einseitigkeiten Lionardo's in seiner Kunstlehre abzuleiten liebt, ist nur eine Folge seiner Geschmacksrichtung, nicht aber ihre Ursache.

Das Bedeutsamste an seinem Malerbuche ist, dass die Antike unter den Lehrmitteln der Künstler bei ihm gar keine Rolle spielt.[12]) Er wagt es zuerst, den Kunstunterricht ausschliesslich auf Naturbeobachtung zu gründen. Um den Urquell aller Kunstunterweisung wieder aufzudecken und in einem bisher ungeahnten Umfange wirksam zu machen, setzt er sogar die Griechen und Römer bei Seite, weil sie zu Abgöttern geworden waren. Er thut es mit der vornehmen Sicherheit des Meisters, der überall aus dem Ganzen der Natur zu schöpfen weiss. Wie er sich selbst einmal, lakonisch genug, den Titel „Schüler der Erfahrung“ gibt,[13]) so kannte er auch in der Kunstgeschichte nur zwei Maler ersten Ranges — Giotto und Masaccio — weil sie unmittelbar und ohne Rückhalt auf die Wirklichkeit, die Meisterin aller Meister, zurückgegangen waren.[14])

---

[9]) Die banausische Kraftanstrengung des Bildhauers und die Unsauberkeit seines Aussehens bei der Arbeit im Gegensatze zur Eleganz des Malers verwerthet Lionardo ausdrücklich als Beweismittel gegen die Würde der Skulptur!

[10]) S. die in meiner deutschen Ausg. von Crowe & Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Mal. B. III, aus Pomponio Gaurico mitgetheilten Grundsätze Donatello's.

[11]) So nahe es auch liegt, bei manchen abweisenden oder tadelnden Bemerkungen über die Uebertreibung der Anatomie, wie sie im Trattato vorkommen, an Michelangelo zu denken, so nennt ihn doch L. nirgends in seinem Buche. Die einzigen Malernamen, die in demselben vorkommen, sind die Robbia und Botticelli.

[12]) Vergl. die bezügliche Anmerkung Rossi's in s. Commentar zur röm. Ausg. Nur an einer einzigen Stelle werden die „Greci e Romani“ und zwar nur als Meister der Gewandbehandlung, ja sogar mit Einschränkung auf die Darstellung der vom Winde an den Körper angetriebenen Gewänder angeführt.

[13]) Vgl. die Stelle zur Perspective in den Auszügen aus dem Cod. Atlant. Anhang VII.

[14]) S. das im Saggio S. 10 ohne Angabe der Quelle mitgetheilte Bruchstück:

Anhang I.

Abschriften der verkürzten Fassung des Maler-Buches und einzelner Bestandtheile verschiedener Schriften Lionardo's.

In Mailand:

Bibl. Ambrosiana:

1. Cod. H. 227 in Fol. „Trattati di pittura", aus drei verschiedenen Büchern bestehend: I. Buch (54 Blatt mit 21 Tafeln Fig.) enth.: Tratt. d'Ombra e lume; davon einige Stücke in der römischen Ausgabe, das Uebrige noch unveröffentlicht, darunter Entwurf der Eintheilung des Buches vom Licht und Schatten in 7 Abschnitte (ausführlich mitgetheilt von Dozio S. 30, 31, welcher das Buch für Abschrift desjenigen hält, das Mazenta an Card. Borromeo schenkte.) — II. Buch (22 Bl.), gleich dem III. Buche des Ambros. Cod. H 229 (s. unten), aber sowohl in der Schreibweise wie in den Zeichnungen den Handschriften Lionardo's näher stehend. Vgl. Dozio 32. — III. Buch (8 Bl.), gleich dem I. Buche des Cod. H 229. (Dozio 32. Die Abschrift gehört zu denen, welche für Barberini copirt wurden.)
2. Cod. H 228 in Fol., gewöhnliche Abschrift der Fassung der Pariser Ausgabe, aber mit schlichter gezeichneten Figuren. (Vgl. Dozio 28.)
3. Cod. H 229 in Fol., enth.: 3 verschiedene Schriften: I. (14 Blatt) Inhalt: Perspective, Bewegung der Körper, Pferdekopf, lichte und dunkle Körper, Darstellung der Bäume (in Reihenfolge und Wortlaut abweichend von der römischen Ausgabe) mit 26 Fig., welche jedoch überarbeitet sind und denen häufig die Buchstabenbezeichnung fehlt. — II. (66 Bl.) Inhalt: Optik, Hydraulik, Naturgeschichte, Astronomie u. a., mit ungefähr 175 Figuren; das Meiste bezieht sich auf Moto e misura dell' aqua[1]), dabei Bemerkungen über Muscheln auf Bergen, Regenbogen, Vogelflug,[2]) Sonne, Sehkraft, ferner über

---

„Il pittore avrà la sua pittura di poca eccellenza, se quello piglia per autore l'altrui pitture (ähnlich der Stelle des Tractates s. Nachlese zur röm. Handschr. Anhang V). Ma se egli imparerà dalle cose naturali, farà buon frutto, come vediamo ne' pittori doppo i Romani, in quali sempre imitarono l'uno dell' altro e di età sempre andò detta arte in declinazione. Dopo questi venne Giotti fiorentino, il quale nato in monti solitari, abitati solo da capre e simili bestie, questo sendo volto dalla Natura a simile arte, cominciò a disegnare su per li sassi gli atti animali che nel paese trovava in tal modo che questo dopo molto di studio avanzò non che i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti seculi passati. Dopo questro l'arte riccadde, perchè tutti imitavano le fatte pitture . . . . insino a tanto che Tommaso Fiorentino cognominato Masaccio mostrò con opera perfatta come quelli che pigliavano per autore altro, che la natura, maestra di maestri, s'affaticavano invano."

[1]) Nach Dozio abweichend vom Bologneser Druck (s. später).

[2]) Nach Dozio 12 auf S. 67 und 85.

den Kanal der Martesana (Wortlaut bei Dozio 29). — III. (33 Bl.) Inhalt: Hydraulik, Kriegswerkzeuge, Perspective, Hinterlader (bombarda grossa che si carica de rietro), Wasserhebemaschinen, Moto perpetuo (vgl. Cod. A des Venturi), Baggermaschine. Dozio 38 weist aus der Ueberschrift dieses Cod. nach, dass er der Abschrift des Malerbuches in der Bibl. Barberini zu Grunde gelegen hat („Copia di Capitoli diuersi di L. da V. circa le Regole della Pittura e modo da tenersi da dipignere prospettive, ombre, lontananza, bassezze, dappresso e discosto e altro, l'originale de quali dal Signor Galeazzo Arconato è stato donato alla liebreria ambrosiana, e dall' istesso è stata inuiata [scil. copia, s. Dozio a. a. O.] all' eminentissimo sig. Card. Francesco Barberino"). Vgl. unten den Cod. Barberinus in Rom.

4. Cod. Pinellianus, Ambros. D. 467 in Fol. (vgl. Dozio 27, 28): Titel und erste Zeile geschr. von der Hand des Vincenzo Pinelli († 1601), das Uebrige mit geringer Ausnahme von anderer Hand, 2. Hälfte des 16. Jahrh.; Aufschrift: DISCORSO SOPRA IL DISEGNO DI LEONARDO VINCI, PARTE SECONDA. Er ist in drei Abschnitte getheilt und hat keine Titelüberschriften, sondern nur folgende Bücherangaben:

   bei Cap. 164: DEI VARII ACCIDENTI E MOVIMENTI.
   „ „ 242: DEI MOTI.
   „ „ 322: DELLA PROSPETTIVA LINEALE.

   vgl. Amoretti S. 56, 57, 131, 135, 176. Gallenberg 170. Dozio 27, 28. Diese Abschrift sowie ihre Figuren benutzte Stef. della Bella (s. unten Bibl. Riccardiana in Florenz).

5. Cod. Ambros. ohne Bezeichnung(?), nach Dozio 36 i. J. 1815 aus Paris zurückerstattet. Vgl. Saggio S. 7, wo die Sig. D angegeben und der Inhalt dell' occhio e della visione bezeichnet ist (10 Bl.).

In Florenz:

Cod. Riccardianus Nr. 2275, geschr. von Stefanino della Bella († 1654) nach dem Cod. Pinellianus; mit Angabe der gewöhnlichen Kapitelüberschriften herausgegeben von Fontani, Florenz 1792.[1]) Vgl. Amoretti 5, 56, Venturi 43, Vasari-Lem. VII., 27.

In Venedig:

Cod. Nanianus, cart. in Fol. Titel: „Regole della Pittura di L. d. V." abgeschr. von Fr. Morosini, Guil. Bagnese und Bened. Pangeri („un ottimo esemplare scritto nel sec. XVII." Morelli, Codd. MSS. della Bibl. Naniana S. 22). Vgl. Dozio 37.

---

[1]) Diese zählt 372 Kapitel gegen die 365 der übrigen Drucke des verkürzten Textes, ihr Umfang ist jedoch nicht grösser als der der anderen, da Kap. 162 u. 163 = Kap. 162 bei Dufresne und Kap. 334, 335, 336, 337, 338, 339 = dem Kap. 332 bei Dufresne sind.

In Rom:

1. Cod. Barberinus N. 822 (bei Manzi S. 12: N. 834) cart. in 4⁰, 188 Seiten mit Ausnahme des voranstehenden Verzeichnisses,[1])
   Fol. 1: De Pictura.
   Fol. 2: „Opinione di Lionardo da Vinci.“
   „Modo di dipignere prospettive ombre, lontananze, „altezze, bassezze da presso da discosto et alto.“ (Vgl. Cod. Ambrosianus H. 229.)
   Fol. 4: Tavola della presente opera.
   beginnt und schliesst wie die Pariser Ausgabe und hat nur unerhebliche Abweichungen von der Lesart der römischen Ausgabe, während er meist mit Dufresne's Text stimmt:
   Beispiele: Cap. I. „imprima imparare“ für „prima imparare“, d. Röm. u. Paris. Abg.; Cap. II. „far profitto“ (mit d. Par. Ausg.) für „perfezionarsi“ d. Röm. Ausg.; „essere il disegno“ für „essere circa il disegno“ d. Paris. u. Röm.; Cap. III. „operazioni che sia“ f. „siano“ d. Paris. u. „sieno“ d. Röm.; „in questo tempo che lettere“ f. in quel tempo che l.“ d. Pariser u. „in quel tempo che le lettere“ d. Röm.; „all' edificio cioè all' altezza di esso edificio“ f. „all' altezza d'un edifizio“ d. Paris. u. Röm.; „allungherai assai lo studio“ (mit der Par.) f. „allungherai lo studio“ d. Röm.
2. Bibl. Vaticana: Cod. Ottobanianus N. 2984 cart. in Fol. (93 Bl.). Vorn eingeheftet ein Wappen in Kupferstich mit der Unterschrift „Philip. de Stosch. L. B.“ (scheint aus dem Ende des 17. Jahrh.) Fol. 86 ff. steht ein Inhaltsverzeichniss mit der Ueberschrift: „Tauola degli Aforismi di Lionardo Vinci sopra la Pittura Parte seconda“ (weist also wahrscheinlich zurück auf den Cod. della Bella und Pinelli, s. oben). Die Abschr. beginnt und schliesst wie die anderen der verkürzten Familie; kleine Abweichungen fehlen allerdings auch hier nicht.

In Paris:

1. Cod. des Cav. del Pozzo mit Fig. von Poussin, dann im Besitz des Chanteloup, später in der Bibl. Chardin (vgl. Dufresne's Vorwort, Venturi 43); enthält im Anhang den Bericht des Mazenta.
2. Cod. des Thevenot (vgl. Dufresne, Vorwort).

2a. Staats-Bibl. 1779 (Suppl.) 594: Trattato della pittura, cart. in 8⁰. 200 Seiten, aus dem 17. Jahrh. s. A. Marsand, i MSS. italiani della regia Bibl. Parigina, Paris 1835. S. 661 (Contiensi in questo codice il Tratt. della pitt. di L. d. V., intorno al quale, esaminan-

[1]) Venturi 42 vermuthet ihn in der Bibl. Albani, er befindet sich jedoch noch heute in der barberinischen. — Gori (s. Amoretti 132) erwähnt eine Abschrift mit der Titalangabe: „Opinione de L. V. Moto di dipingere Prospettive, Ombre, Lontananze, Altezza, Bassezze, da vicino e da lontano e altro, e Precetti di Pittura.“ Pag. 291 als Bestandtheil der Accademia Etrusca.

done i caratteri e l'ortografia, io non ho alcuna difficoltà a credere, che sia stato scritto innanzi la prima etc. edizione . . .; ma oltrechè la presente copia manca di alcune carte nel fine, fu pur male eseguita e con molta negligenza per parte dell' amanuense." Diese Abschr. ist vermuthlich eine der beiden vorgenannten Pariser, vielleicht die des Thevenot?

In England:

Cod. Smithianus (499 Seiten) ehemals im Besitz des P. Ant. Pellegrino Orlandi, seit 1755 in London (Dozio 37, 37).

Anhang II.

Proben der Lesarten Manzi's und der römischen Handschrift.

Manzi. *)

S. 69, 2 = Dufresne Cap. XXII.

Di quegli che usano la pratica senza la diligenza ovvero scienza.

Quelli che s'innamorano della pratica sanza (senza) la diligenza, ovvero scienza, per dir meglio, sono come i nocchieri ch' entrano in mare sopra nave sanza (senza) timone o bussola, che mai non hanno certezza dove si vadano (vadino). Sempre la pratica debbe essere edificata sopra la buona teorica della quale la prospettiva è guida, e porta; e sanza (senza) quella niente si fa bene, cosi in (di) pittura come in ogni altra professione.

S. 69, 3 = Dufresne Cap. XXIV.

Del non imitare l'un l'altro pittore.

Dico alli pittori che mai nessuno dee imitare (Un pittore non deve mai imitare) la maniera d'un altro, perchè sarà detto nipote e non figlio della natura; perchè essendo

Röm. Handschrift.

Dell' errore di queli ch' usano la praticha sanza la scientia.

Quelli che s'innamorano di pratica sanza scientia sono com' e li nocchieri ch' entrano nauiglio sanza timone o bussola, che mai hanno certezza dove si vadano.

Sempre la pratica debb' essere edifficata sopra bona theorica della quale la prespettiva (sic) è guida e' porta e' sanza questa nulla si fa bene ne casi de pittura.

Dico alli pittori che mai nessuno debbe imittare la maniera de l'altro, perche sarà detto nipote e non figliolo della Natura in guanto a l'arte, perchè essendo le cose na-

*) Die () eingeklammerten Lesarten sind diejenigen Dufresne's.

Manzi.	**Röm. Handschrift.**
le cose naturali in tanta (tanto) larga abbondanza, piuttosto si dee ricorrere ad essa natura, che ai (ch' alli) maestri, che da quella hanno imparato.	turali in tanta larga bondantia, piutosto si uole e si debbe ricorrere a guella ch' alli maestri, che da guella hanno imparato, e guesto dico non per guelli che dessiderano mediante quella peruenire a' richezze ma per quelli che di tal' arte dessiderano fama e' honore.
S. 69, 4 = Dufresne Cap. XXV.	
Del ritrarre (ritrar) dal naturale.	Del ritrar.
Quando hai a (à) ritrarre dal naturale, sta (stà) lontano tre volte la grandezza della cosa che tu ritrai,	Quando hai a' ritrare di naturale sta lontano tre uolte la grandezza della cosa che tu ritrai.
	Del ritrar una cosa.
e farai, che quando tu ritrai, o che tu muovi (muoui) alcun principio di linea, che tu guardi per tutto il corpo che tu ritrai qualunque cosa si scontra per la dirittura (dittura) della pincipale linea.	Fa che guando ritrai o che tu moui alcun principio di linea, che tu guardi per tutto il corpo che tu ritrai gualonque cosa si scontra per la drittura della principiata linea.
S. 70, 1 = Dufresne Cap. XXVI.	
Avvertimento al pittore.	
Nota bene nel tuo ritrarre, come infra l'ombre vi (fehlt) sono ombre insensibili d'oscurità e di figura, e questo si prova per la terza, che	Notta nel tuo ritrar, come infra le ombre sono ombre insensibili d'oscurità e di figura, e questo si prova per la terza etc.
dice, che le superficie globulenti sono di tante varie oscurità e chiarezze, quante sono le varietà delle oscurità e chiarezze che gli stanno per obietto (obbietto).	gleichlautend.
S. 205 u. 206, 1 = Dufresne Cap. CCLXXV.	
Come lo specchio è maestro de' pittori.	

Anfang gleichlautend.

.... E se tu conosci che lo specchio per mezzo de' lineamenti ed ombre ti fa parere le cose spiccate, ed avendo (havendo) tu fra i (li) tuoi colori l'ombre ed i lumi più potenti che quello (quelli) dello specchio, certo se tu gli saprai ben comporre insieme, la tua pittura parrà ancor essa (lei) una

cosa naturale vista in un gran spechio. Il vostro maestro vi	cosa naturale vista in un gran specchio.

Manzi.

mostra il chiaro e l'oscuro di qualunque obietto (obbietto), ed i (e li) vostri colori ne hanno uno che è più chiaro che le parti alluminate del simulacro di tale obietto (obbietto), e similmente in essi colori se ne trova alcuno che è più scuro che alcuna oscurità di esso obietto: onde nasce che tu, pittore, farai le pitture tue simili a quelle di tale specchio, quando è veduto da un solo occhio, perchè i (li) due occhi circondano l'obbietto minore dell' occhio.

Röm. Handschrift.

Come si de' cognoscere una buona pittura et che qualità de' hauere a' esser buona.

Quello che prima si de' giudicare a' uoler cognoscere una buona pittura siè ch' el moto sia apropriato alla mente del motore, secondo ch' el magiore o' minore rileuo delle cose ombrose sia comodato secondo le distantie, terzio che le proporzioni delle membra corisponda alla proporzionalità del suo tutto, quarto ch' el decoro del sito sia corispondente al decoro delli suoi atti, quinto ch' elle membrificazzioni sieno acomodate alla condizzione delli membrificati cioè atti gentili membra gentili, alli grossi grosse, membra et atti, grassi grasse similmente.

Come la uera pittura stâ nella superfittie dello specchio piano.*)

Lo specchio di piana superfittie contiene in se la uera pittura in ella superfittie et la perfetta pittura fatta nella superfittie di qualonche materia piana, ê simile alla superfittie de lo specchio, et uoi pittori trouate nella superfittie delli specchi piani il uostro maestro il quale u' insegna il chiaro e loscuro et lo scorto di qualonche obbietto, ê li uostri colori n' hanno uno ch' è più chiaro ch' ele parti aluminate del simulacro di tale obbietto, e' similmente in essi colori sene troua alcuno ch' è piu scuro ch' alcuna oscurità d' esso obbietto: donde nasce che tu pittore, non fa le tue pitture simili a' quelle di tale specchio, quando è veduta da un sol' occhio, perche li duoi occhi circondano l'obbietto minore del' occhio.

---

*) Anm. von m. 1: Questo cap. seguitarebbe megli dinanzi à quello di sopra, Hinweis auf die Anordnung der verkürzten Abschriften.

Die sonstigen Beweise für theils gemischte, theils einfach nach der pariser Urausgabe gegen die Handschrift gewählte Lesarten finden sich:

bei Manzi	S.	57	=	Dufresne	Cap.	XII.
„	„	86, 2	=	„	„	LVII.
„	„	105, 2 *)	=	„	„	LXXXV.
„	„	111, 2	=	„	„	LXXXXVII.
„	„	111, 3**)	=	„	„	LXXXXVIII.
„	„	114, 1	=	„	„	LXXXXIX.
„	„	115, 3	=	„	„	CII.
„	„	137, 2	=	„	„	CLIII.
„	„	141, 2	=	„	„	CLXI.
„	„	142, 2	=	„	„	CLXII.
„	„	144, 1	=	„	„	CLXIII.
„	„	164, 2	=	„	„	CLXXXXIII.
„	„	176, 3	=	„	„	CCVI.
„	„	217, 1	=	„	„	CCCI.

b. Kapitel-Ueberschriften sind ausgelassen:
bei Manzi: S. 43 zweimal. — S. 105, 3. — 106, 1. — 137. — 142 zweimal. — 143. — 216. — 236, — 237, 2. — 238. — 239. — 240. — 244. — 276. — 365 (DE LVSTRO). — 368 (RIFLESSI). — 426. — 449 (eine Ueberschr. der röm. Handschr. als Kapitelinhalt gedruckt.)

c. Neue Ueberschriften sind gesetzt:
bei Manzi S. 70, 1. — 219, 1. — 331. — 368, 3.

d. Ueberschriften von m. 2 benutzt:
bei Manzi S. 52, 3. — 57, 3. — 89, 2. — 128. — 187 (hier übereineinstimmend mit der Pariser Ausgabe).

e. Ueberschriften in willkührlicher Fassung:
bei Manzi S. 69. — 72, 2 u. 3. — 73, 2, 3 u. 4. — 74. — 76. — 77. — 78. — 80. — 81. — 83. — 122. — 123. — 125. — 127. — 130, 2.***) — 154. — 168. — 175. — 185. — 196. — 197. — 199. — 209. — 211. — 213. — 223, 1. — 241. — 243, 3 — 266, 2. — 384, 4. — 439.

f. Ueberschriften mit der Pariser Ausgabe:
Manzi S. 69, 4 = Dufresne Cap. XXV. — 70, 1 = Cap. XXVI. — 75, 1 = Cap. XXXVIII. — 75, 2 = Cap. XXXIX. — 76, 2 = Cap. XLIII. — 76, 3 = Cap. XLIV. — 78, 2 = Cap. XLV. — 81, 2 = Cap. LI. — 81, 2 = Cap. LII. — 83, 2 = Cap. LIV. — 83,

*) S. 105, 2 steht am Schluss „sole“ statt „colore“.

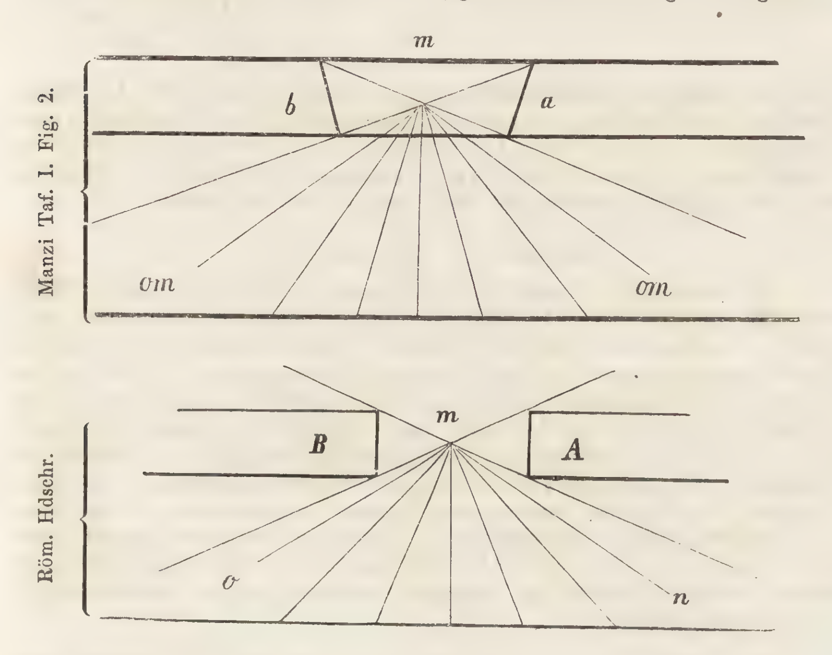
**) S. 111. 3 die sinnlose Lesart „imperatore“ statt „operatore“, auch ist ein späteres Cap. der Handschrift nach Vorgang der Pariser Ausgabe angeschlossen.

***) Hier steht bei Manzi:

	in der röm. Handschr.
Come la vista penetra maggior somma d'aria per retto che per obliquo.	Prospettiva commune e' della diminutione de colori in longha distanza.

3 = Cap. LV. — 123, 3 = Cap. CXVI. — 125, 2 = Cap. CXXI. — 127, 2 = Cap. CXXIV. — 127, 3 = Cap. CXXV. — 128, 2 = Cap. CXXVII. — 193, 4 = Cap. CCLIV. — 196, 2 = Cap. CCLVIII. — 196, 3 = Cap. CCLIX. — 197, 1 = Cap. CCLX. — 199, 3 = Cap. CCLXV. — 207, 1 = Cap. CCLXXVII. — 209, 3 = Cap. CCLXXXIII. — 211 = Cap. CCLXXXVII. — 213, 2 = Cap. CCXCII. — 213, 3 = Cap. CCXCIII. — 219, 1 = Cap. CCCII. — 221, 2 = Cap. CCCVI. — 223, 1 = Cap. CCCVIII. — 241, 2 = Cap. CCCIV. — 243, 3 — Cap. CCCXL.

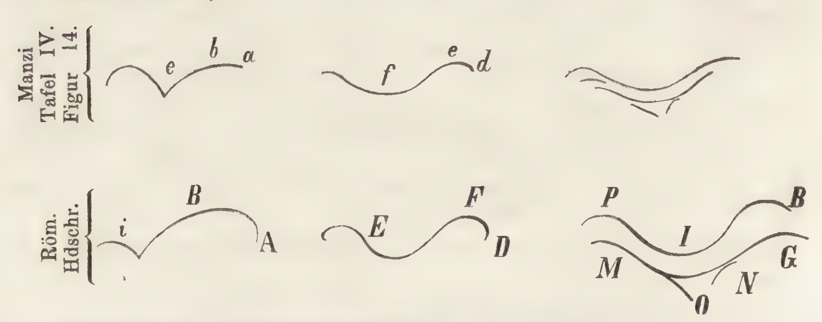
g. Beispiele falscher Zeichnung und Einordnung der Figuren.



A b sia la finestra, m sia il punto del lume; dico che in qualunque parte il pittore si stia, che egli starà bene, purchè locchio stia infra la parte ombrosa e la luminosa del corpo che si ritrae: il qual luogo troverai ponendoti infra il punto m e la divisione che fa l'ombra dal lume sopra il corpo ritratto.

(Die Fig. bei Dufresne Cap. 40, welche diesem Lehrsatz entspricht, ist abweichend und undeutlich.)

Manzi S. 180, 1:



Die obige bei Manzi zu S. 180, 1 gesetzte Figur Taf. 14 gehört nicht an diese Stelle, wie auch die Handschrift dort überhaupt keine Figur hat, sondern zu Seite 175, 3 und 176, 1, wo Manzi angiebt, die entsprechende Figur fehle im Text, während sie in Wahrheit vorhanden ist. Das Kapitel (nicht in der Par. Ausg.) lautet bei Manzi:

De muscoli degli animali.

„Le concavità interposte infra li muscoli non debbano essere di qualità, che la pelle paja che vesta due bastoni posti in comune loro contatto, nè ancora che pajano due bastoni alquanto remossi da tal contatto, e che la pelle penda in vano con curvità lunga come e. f. che sia in o. m. e i. posata sopra il grasso spungoso interposto negli angoli, com' è l'angolo m. n. o. il quale angolo nasce dal fine del contatto delli muscoli, e perchè la pelle non può discendere in tale angolo, la natura ha riempiuto tale angolo di piccola quantità di grasso spungoso, o vuò dire vissicoso con vissiche minute piene di aria, la quale in se si condensa, o si rarefà, secondo l'accrescimento o rarefazione della sostanza de' muscoli. (Manca la Fig. nel Cod.);" die Handschrift fährt dann fort: i, a' sempre maggior curuita che'l muscolo [dieses Stück wieder ausgestrichen]: ui mancha il fine.

Das Kapitel war also unvollständig, wie denn auch die Zeichnung der 3. Fig. durch den Lehrsatz nicht ganz verdeutlicht wird.*) Den Zusatz der Handschrift „mancha il fine" hat jedoch Manzi für „manca la figura" gelesen.

h. Falsche Verweisungen der Figuren, falsche Buchstabenbezeichnungen und dergleichen Fehler sind zu bemerken: bei Manzi Taf. I, 2, 3, II. 12, 13, 14, IV, 15, 23, V, 29, 31, IX, 3 (in der Handschrift mit „Notta errore nella figura" angemerkt), Taf. X, 22, XI, 34, XIII, 59, XVI, 80, 84, 87, 88, XVII, 99, XVIII, 101, XX, 18, XXII, 8, 9.

---

*) Möglich auch, dass die im Text nicht erwähnten Buchstaben sich noch auf einen anderen Lehrsatz bezogen haben, zu welchem dieselbe Fig. benutzt war, was öfter vorkommt.

Anhang III.

Vergleichung der Hilfsfiguren.

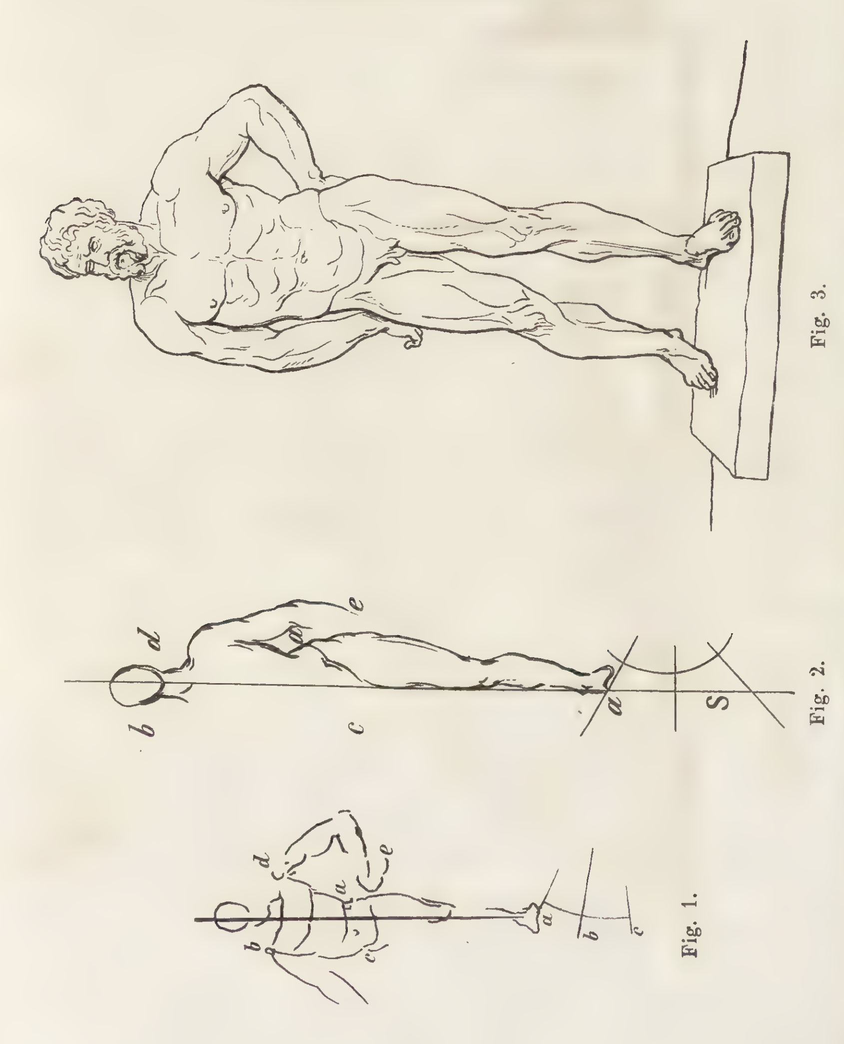


Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.

Fig. 1.: Zeichnung der Röm. Handschrift (bei Manzi Taf. II, Fig. 10). — Fig. 2.: Zeichnung des Cod. della Bella in der Ausgabe von Fontani. — Fig. 3.: Zeichnung Poussins (franz. Ausg. v. 1803) entsprechend allen übrigen Ausgaben der verkürzten Fassung, nur ist in der Pariser die Figur grösser, vollkommen ausschattiert und mit Staffage versehen.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 1.: Zeichnung der Röm. Handschrift (bei Manzi Taf. VI, Fig. 37). — Fig. 2.: Zeichnung aus Cod. della Bella bei Fontani. — Fig. 3.: Zeichnung Erard's bei Defresne (Pariser Ausgabe).

Anhang IV.

Nachlese aus der römischen Handschrift.

Manzi S. 39. An der entsprechenden Stelle der Handschrift (fol. 23) steht am Rand (Handschrift eines der Bearbeiter):

il resto del cap. e' a' car. 28, Fac. 1 al segno W; und auf Fol. 28 r.:

Notta come il seguente mezo capitulo ua posto dietro a' l'altro suo mezo qual comincia a' carte 23 del presente libro et resta diuiso a' car. 23, fac. 2 al segno W, et finisce cosi „LOPERA da quello guasta", errore occorso per la lettera ch'e mancina et perche era trameggiato su n'altra carta al contrario.*)

W noi sapiamo bene . . . folgt der Abschnitt S. 39 und 40 bei Manzi bis Zeile 17 von unten „non l'adopra;" hiernach das folgende von Manzi übersehene Kapitel:

De Pittura e Poesia.

Per fingere parole la poesia supera la Pittura et per fingere fatti la Pittura sopera la poesia et quella proportione ch'e da' fatti alle parole tal' e' dalla Pittura alla a essa poesia perche i fatti sono subbieto dell' occhio et le parole subbieto dell' orecchio et cosi li sensi hano la medesima proportione infra loro guale hano li loro obbieti infra se medesimi et per guesto giudico la pittura essere superiore alla poesia, ma per non sapere li suoi operatori dire la sua ragione e' restata lungho tempo sanza aduocati. Perche la(?) non parla ma per se si dimostra e' termina ne' fatti et la poesia finisce in parole co' le guali come briosa se stessa lauda.

Questo capitolo de Pittura et Poesia e ritrovato dopbo (sic) l'auere scritto tutto 'l libro poro (sic) mi pare starebbe bene s'ei segnissi dietro il cap. „Quale sientia (sic) e' meccanica et quale non e' meccanica" a car. 19 F. 1, piu tosto dietro al cap. arguitione del poeta contra' l pittore a car. 14 f. 2 ouero dietro al seguente. (Dort, S. 33, steht auch bei Manzi ein inhaltsähnliches Stück, doch hat er diesen Theil weggelassen).

Zwischen S. 74, 3 und 75, 1 bei Manzi stehen in der Handschrift folgende drei Kapitel:

Fol. 42b.

A imparare a far ben un possato.

Se tu uoi suefare bene a i retti e boni possati delle figure ferma un guadro, o' uer Tellaio drentro riguadrato confita infra l'ochio tuo e' lo nudo che ritrai e' guei medesimi guadri farai su la carta doue uoi ritrare detto nudo sottilmende dipoi poni una pallotta di ciera in una parte della rete che ti serua per una mira la guale sempre nel riguardare lo nudo scontrerai nella fontanella della gola sotto gli angolli delle spalle**) uolta di dirietro scontrarlo con uno nodo del collo e gueste fila t'insegnerano tutti le parti del corpo che in ciascuno atto si trouano sotto la fontanella della gola, sotto gli angololi delle spalle sotto tette (sic)

*) Vergl. Manzi, Vorwort S. 11.

**) Aenderungen des Abschreibers: „gola e se fusse uolta."

fianchi et altre parti del corpo e' le linee trauersali (sic) della rette ti mostreranno guanto e' piu alto nel possare sopra una gamba che l'altra, e cosi i fianchi le ginocchia e' i piedi ma ferma sempre la rete per linea perpendiculare e in effetto tutte le parti che tu uedi che lo nudo piglia della rete fa chel tuo nudo disegnato pigli de la rete disegnata i guadri disegnati possono essere tanto minori che la naturale*) che quelli della rete quanto tu voi che la tua figura sia minore che la naturale di poi tienti a' mente nelle figure che farai la regola dello scontro delle membra come te le mostro la rete la quale debb' essere alta tre braccia e' mezzo larga tre distante da te braccia sette et appresso allo nudo braccia uno.

Fol. 42 b.

Da che tempo si de studiare la ellettione delle cose.

Fol. 43 a.

Le ueglie della inuernata deono essere dai giouani ussate nelli studi delle cose apparechiate la state cioe che tutti li nudi ch' ai fatti la state riduccerli in sieme, e' fare' ellettione delle migliori membra e corpi di guelli et mettergli in praticha et ben a mente.

Delle attitudini.

Poi alla seguente state farai ellettione di gualche eno (sic) che stia bene in sulla uitta e che non sia alleuato in gupone acio la persona non sia streada (sic) e' guello farai fare atti leggiadri e' galanti et se guesto non mostrassi bene li muscoli dentro a i termini delle membra non monta (sic)**) niente bastiti solamente hauere da lui le bone attitudini et le membra ricorreggi con guella che studiasti la inuernata.

Per ritrar uno ignudo di naturale o' altra cosa.

Vergl. Manzi S. 75, 1.

Am Schlusse der Abschrift, fol. 330 a u. 331 r. (welche fälschlich mit 230 und 231 bezeichnet sind) steht folgendes Verzeichniss:

Memorie et Notta di tutti i pezzi de Libri di mano di Leonardo quali compongono in sieme lo presente libro de Trattato di Pittura et Prima:

Il libro Intiero segnato . . ⅈ
Libro segnato . . . . A et Z
Libro segnato . . . . . . ⊕
Libro d'ombra e lume segnato . . . . . ·G·
Vn altro del medesimo segnato . . . . . W
Libro segnato . . . . . Ɛ
Libro segnato . . . . . ℧
„ „ . . . . . ⊠
„ „ . . . . — A
„ „ . . . . . ℀
„ „ . . . . . B
„ „ . . . . . ✳
„ „ . . . . . Φ

---

*) „che la naturale" ausgestrichen.
**) m. 2: „mostra".

Libro segnato	A	L'altro segnato	Y
„ „	@	Et l'altro segnato	П
Et tre altri librettini:		Che sono tutti n⁰. XVIII.	
Vno segnato	△		

Anhang V.

Selbst-Citate Lionardo's im Malerbuch.

Folgende Bücher und Capitel erwähnt Lionardo im Verlaufe des Textes:[1])

Libro I.

Seconda: „Quella regione di aria è più trasparente etc." (Manzi 374; vgl. 219. Dufresne Cap. 302; negativ ausgedrückt: Manzi 225, Dufresne Cap. 311, Manzi 97, Dufresne Cap. 68.)

quarta: „Tal proporzione da grandezza a grandezza delle parti del corpo etc." (Mz. 358. Vgl. 357, Df. c. 209.)

settima: „L'aria grossa che s'interpone infra l'occhio e 'l sole è più lucente in basso che in alto." (Mz. 226. Vgl. 219, 255, 380.)

= settima di questo (Mz. 115): „L'aria è tanto più o meno grossa quanto ella sara più vicina o remota della terra."

= quarta di questo (Mz. 223): „L'aria essere più grossa quanto più bassa."

= passata (Mz. 224, 226).[2])

Libro II.

terzo: „La superficie d'ogni corpo opaco etc." (Mz. 103, 81. Dufr. Cap. 81, 86; ferner als Satz [Mz. 235, 326, 329, 333. Df. c. 154, 162] wird Mz. 234 angeführt: „per l'undecima" (zweimal) wahrscheinlich Schreibfehler „11" für IIa und bedeutet das 2. Buch, nicht Kapitel [seconda parte], wobei sich auch erklärt, weshalb gesagt ist „dove si dice" statt „che dice".

nona: gleich dem obigen Satz Mz. 219 (vgl. Mz. 302, Df. c. 87).

quinta: aria azurra. Mz. 380 (vgl. Mz. 130, Df. c. 134).

decima nona (19a): „Quella cosa meno si leva che arà in se maggior gravezza." (Mz. 225.)

Libro III.

seconda: „Quel colore si dimostra di maggior perfezione il quale ha meno quantità d'aria interposta infra se e l'occhio" (Mz. 108, 131, 371, 378; Df. c. 92, 137, 245, 258).

---

[1]) Mit Manzi oder Mz. sind die Seiten der römischen Ausgabe, mit Dufresne oder Df. c. die Kapitel der Pariser gemeint.

[2]) Diesen eingerückten Citaten fehlt die Angabe des zugehörigen Buches.

Libro IV.

prima del IV⁰: „La superficie di ogni corpo etc.“ (Mz. 363.)
terza: „Il giallo misto coll' azurro genera verde.“ (Mz. 416.) Anwendung auf den Wiederschein Mz. 105, Df. c. 84.
quarta di questo (?): „La superficie di ogni corpo,“ s. oben „prima del IV⁰.“ (Mz. 116, 388 [als Satz 326.])
quinta del quarto: „Quella parte di q. corpo opaco è più alluminata che sarà veduta da maggior parte del corpo che l'allumina.“ (Mz. 386. Als Satz Mz. 319, 315, Df. c. 137, 150; Umkehr Mz. 354, Df. c. 206.)
settima: „L'azurro si compone di chiaro e d'oscuro in lunga distanza.“ (Mz. 416, vgl. Mz. 129, 227, 244, Dufr. c. 130.)
7a. del quarto: „La linea della parte superiore dell' obbietto non si piega nella introito del cristallo.“ (Mz. 261 [offenbar Bestandtheil des 4. Buches einer ganz anderen Schrift.]
7a. del quarto: „La superficie etc.“ Mz. 306, 307, vgl. 329; als Satz: Mz. 326 [im V. Buch bei Manzi].
7a.: „Le distanze de' paesi vedute d'alto in basso etc.“ Mz. 374.

Libro V fehlt in den Selbstcitaten (wahrscheinlich gleich „Ombra e lume“).

Libro VI.

ottava: „Quella parte dello sperico sarà più oscura etc.“ Mz. 313 [vgl. 355], als Satz Mz. 348, Dfr. c. 193; negativ Mz. 344, 354, Df. c. 186, 207, vgl. Mz. 355, Df. c. 208.

Libro VII. fehlt (vielleicht „Movimenti?“)

Libro VIII. fehlt (vielleicht „Moti“?)

Libro IX.

IIIa. del nono: „Quel copo sarà manco alluminato dal sole il quale fia di qualità più rare.“ (Mz. 130, Df. c. 134.)
IIIa. del nono: „La grossezza dell' aria veduta da sotto in sù è molto più chiara etc.“ Mz. 374, 383, Df. c. 266.
VIIa. del nono: „Le ombre che si richiudono infra il lume incidente e reflesso .... quando sono di maggior quantità, hanno più remoti li due lumi.“ Mz. 387 (vgl. Mz. 368), Df. c. 239.
VIIa. del nono: „La superficie di ogni corpo etc.“ Mz. 301, 302 (als Satz 326.)[1])
XIIIa. del nono: „La superficie di ogni corpo etc.“ Mz. 334, 335, [in der Handschr.: 3a. del 9⁰.])

Libro X.

IIIa. del decimo: „Bianchezza d'aria ci pare azzurra.“ (Mz. 130, Df. c. 134, vgl. Mz. 301.

---

[1]) Blos VIIa. ist angegeben: Mz. 347: „Mai le parallele concorrono in punto“, Satz aus der Perspective (?). — „Parte superiore dello sperico.“ (Mz. 355) — „Tutti i corpi alluminati di iqual distanza sono di equal chiarezza.“ (Mz. 354.)

Libro di Ombra e Lume (= Lib. V.?)

Ia. **delle Ombre**: „Quella cosa essere interamente terminata della quale parte alcuna non eccede li suoi termini.“ (Mz. 288.)

IIa.: „L'ombre essere un accidente creato dalli corpi ombrosi interposti.“ (Mz. 288.)

Ottava dell' ombra: „Nissun luminoso non vidde mai l'ombre.“ (Mz. 234 [vgl. 282].)

Quarta di questo: „Tenebre è privazion di luce.“ (Mz. 285 = Lib. V. 1., 2. u. 6. Capitel, 311, 313 als Satz.

Quarta di questo: „Tutti li razzi ombrosi seno rettilinei.“ Mz. 300, vgl. 275, Satz 290).

Nona di questo: „Ogni corpo empie l'aria circostante.“ (Mz. 330, vgl. 314.

Passata: Mz. 279, stimmt bei Manzi. — Erwähnt wird „Libro particulare“ über die Grenzen der Schatten. (Mz. 350, vgl. 293, 294, 298, 310.)

Libro de' Movimenti

erwähnt Mz. 171; libro particulare über Bewegungserscheinungen Mz. 147.

Libro de' Moti

Mz. 173: Ueber den Ausdruck der Furcht.

Moto locale:

Nona del Moto locale: „Ogni grave pesa per la linea del suo moto.“ Mz. 165, Df. c. 196 (vgl. Handschriftenverzeichniss Anhang VII unter F fol. 14 und Bemerkung aus Cod. A).

Prospettiva:[1])

Allgemein erwähnt Mz. 244, 306, 366, 69, Df. c. 23.

IIa. **della Prosp.**: Mz. 121, Df. c. 110.

Piramide de Prospettivi Mz. 446.

Prosp., quinta del quinto: „La virtù visiva.“ Mz. 350, vgl. Anm. in d. röm. Hdschr. zu S. 253, 2 (bei Manzi fehlend): „Questa Fig. (Durchlässigkeit des Wassers gegen Licht) sara messa nella 42a. della prospettiva,[2]) sanza la quale la dimostrazione dell' acqua trasparente nulla uale“ (mI.)

VIa. **d. Prosp.**: „Le cose grandi etc.“ Mz. 103, Df. c. 349.

Eintheilung der Persp. (Mz. 244.)

Bedeutung der Persp. für die Malerei. Mz. 254, Df. c. 349.

il punto: Mz. 209.

Prospettiva lineale: Mz. 230, Df. c. 322.

Elementi di Geometria:[3])

Una degli elementi: „La linea prodotta dal centro.“ Mz. 348.

---

[1]) Im Cod. Atlant. findet sich folgende Stelle: „Corpo nato della Prospettiva di Leonardo Vinci, discepolo della sperienza.“ Vgl. Saggio S. 13 u. Anhang VII.

[2]) Die Ziffer bezieht sich nicht auf Seiten der Handschrift.

[3]) Saggio 22. Vgl. Verz. d. Handschr. Anhang VII. Cod. I.

Anatomie:

erwähnt Mz. 149, 178 (aus Cod.-Q bei Amoretti S. 52); Mz. 85, 179, 180, 181 (Beziehung auf Anatomie); Mz. 76, 86; Df. c. 43, 57.

Ponderazione:[1])

„di questa pond. si farà un libro particulare.“ Mz. 200.

Libro de ponderibus:

Nona: „Infra i pesi di egual potenza quello dimostrerà più potente che sarà più remoto dal polo della loro bilancia.“ Mz. 182.

Universal misura dell' uomo:

Mz. 147 (Saggio 22).

Uccelli:

Mz. 191. Vogelflug Mz. 216, Df. c. 299.[2])

Particolar Trattato:

Mz. 167 (piegamenti dell' uomo), Mz. 182 (de ponderibus s. oben). Mz. 370 (Reflex des abgeleiteten Lichts.)

Libro particolare:

Mz. 174 (Bewegungen vgl. Moto locale). Mz. 350 (Grenzen der Schatten, s. oben Ombra e lume).

Im Saggio S. 17 u. 22 werden ferner als Abhandlungen Lionardo's aufgeführt: Libro dell' impeto — Libro di Percussione — Elementi macchinali — Della mistura dei Colori, che comprende la teorica et la pratica. — Dei piegamenti dell' uomo. — D'alcuni muscoli e dei muscoli tutti. — Ausserdem werden Saggio 22 vermuthet: Degli fortificazioni, — d'armi e d'ingegni guerreschi — dell' arte scultoria — delle costruzioni architettoniche — delle forme e della vita dei vegetali — Dizionario della lingua volgare (über letztere vgl. Handschriften-Verzeichniss in Anhang VII.)

Anhang VI.

Scheinbare Bücherangaben der römischen Handschrift:

In Randbemerkungen der römischen Handschrift (von der Hand der Bearbeiter) sind die Marken „Lib. A“ und „Lib. B“ mit Angabe des Blattes (carta) an folgenden Stellen vermerkt:[4])

---

[1]) Delle Ponderazione dell' uomo caricato con pesi (Saggio 22).

[2]) Saggio 21 sagt, dass die Abhandlung über den Vogelflug theils im Cod. Atlant. (s. mein Verzeichniss), theils in den Paris. Handschriften (s. Cod. B. u. a.), theils in der Handschrift des Conte Giacomo Manzoni verstreut sei.

[3]) Capit. della pazzia erwähnt Mz. 190.

[4]) Die eingeklammerten Ziffern beziehen sich auf Manzi's Text.

Lib. A.

Lib. A. carta 1 (S. 244); „Lazzuro dell' aria."
— A. 12 (S. 308): Delle qualità di ombra etc.
— A. 13 (S. 69): Del non imitare etc. — (S. 157): Qualità d'arie de' visi. — (S. 195): Del posare etc.
— A. 14 (S. 167): De' piegamenti. — (S. 168): Della equiponderanza. — (S. 174): Della pronunziazione de' muscoli.
— A. 15 (S. 248): Del figurare le parti del mondo. — Del figurare le 4 parti dell' anno.
— A. 16 (S. 234): De' termini. — (S. 261): Della diminuzione de' colori e corpi. — Dell' interposizione de' corpi trasparenti.
— A. 17 (S. 46): Differenza ch'è dalla pittura e scultura.
— A. 18 (S. 138): De' colori (fuoco). — (S. 161): Degli obbietti (Nähe und Ferne).
— A. 19 (S. 139): De' colori de' lumi incidenti e reflessi. — (S. 309): Delle ombre e lumi e colori.
— A. 20 (S. 139): De' colori dell' ombra. — (S. 175): Della pronunziazione de' muscoli (s. A. 14). — (S. 310): Delle ombre e lumi nelli obbietti.
— A. 21 (S. 309): De' lumi ed ombre e colori di quelli.
— A. 22 (S. 157): De' membri e discrezione d'effigie. — (S. 158): Dasselbe.
— A. 23 (S. 158): Modo di tenere a mente. – (S. 368): il lustro.
— A. 24 (S. 53): Del modo di studiare. — (S. 289): Ombre derivate.
— A. 25 (S. 140): Delle cose in campo chiaro. — S. 196): Del rizzarsi l'uomo.
— A. 26 (S. 149): Delle spalle. — (S. 155): Delle giunture delle membra. — (S. 196): Del cadere l'uomo. — (S. 247): Di far che le cose paiono spicchate.
— A. 27 (S. 91): Di bellezze e bruttezze. — (S. 140): De' campi. — (S. 141): De' colori. — (S. 155): Delle giunture. — (S. 243): Della incarnazione.
— A. 28 (S. 78): Precetti perchè il pittore non s'inganni nell' elezione etc. — (S. 155): Della membraficazioue dell' uomo. — (S. 195): Del ridere e piangere.
— A. 29 (S. 43): Equiparazione di pittura e scoltura. — (S. 46): Dell' obligo che ha la scoltura col lume. — (S. 141): De' colori che risultano della mistione.
— A. 30 (S. 141): De' colori che risultano della mistione. — (S. 142): De' colori. — (S. 212): Del dividere e spiccare. — (S. 214): Della natura de' termini.
— A. 31 (S. 212): Del fuggir l'improporzionalità delle circostanze.
— A. 32 (S. 111): Della varietà dell' istorie. — (S. 172): Dell' attitudini. — (S. 213): De' termini de' corpi. — (S. 380): Dell' aria infra i monti.
— A. 33 (S. 195): Del ridere e del piangere (s. A. 28).
— A. 34 (S. 275): Dell' ombra e la sua divisione.

Lib. A. 35 (S. 294): Delle ombre.
— A. 36 (S. 150): Delle misure universali de' corpi.
— A. 37 (S. 71): Delle qualità del lume. — (S. 111): Del diversificare l'arie de' volti nell istorie. — (S. 213): Degli accidenti superficiali che prima si perdono. — (S. 310): Termini insensibili delle ombre.
— A. 38 (S. 73): Del ritrare al lume di candela. — (S. 74): Del lume dove si ritrae l'incarnazione dei volti etc. — (S. 142): De colori specchiati sopra cose lustre. — (S. 213): Accidenti superficiali che prima si perdono (s. A. 37). — (S. 214): Della finestra dove si ritrae.
— A. 39 (S. 106): De reflessione. — (S. 169): Del bilico. — (S. 214): Misurando un viso. — (S. 219): Pittura e sua definizione.
— A. 40 (S. 193): Dell' età delle figure. — (S. 215): La superficie d'ogni corpo opaco partecipa del color dell' obietto.
— A. 41 (S. 204): Del giudicare il pittore le sue opere. — (S. 430): De' paesi nelle nebbie.
— A. 42 (S. 106): De' colori de' reflessi. — (S. 217): A fare una figura che si dimostra di 40 braccia etc. — (S. 310): Qualità de' lumi e ombre.
— A. 43 (S. 311): De' lumi.
— A. 44 (S. 91): Delle bellezze. — Giudicatori delle bellezze.
— A. 47 (S. 335): Delle ombre de' visi.
— A. 48 (S. 172): Delle attitudini delle figure. — (S. 311): De' lumi ed ombre.
— A. 49 (S. 106): Termini de' reflessi.
— A. 50 (S. 112): Del variare nella istoria. — (S. 156): Membrificazione degli uomini. — (S. 216): Moti degli animali.
— A. 51 (S. 171): Bilicare il peso etc. — (S. 172): Figure che hanno a maneggiare pesi. — (S. 216): Moto degli animali.
— A. 64 (S. 150): Delle misure del corpo umano.
— A. 65 (S. 156): De' moti de' membri dell' uomo.

Lib. B.

Lib. B. 3 (S. 232): Delle città vedute la sera. Perchè le cose più alte sono più oscure. — (S. 315): Ombre e lumi.
— B. 6 (S. 249): Del vento dipinto. — (S. 397): Ramificazione delle piante.
— B. 9 (S. 137): Campi delle figure.
— B. 15 (S. 168): Moto umano.
— B. 17 (S. 70): Avvertimento (Beleuchtung). — (S. 236): Termini de' corpi opachi.
— B. 18 (S. 137): De' colori. — (S. 413); Alluminazione delle piante. (S. 414): Ricordo delle piante al pittore.
— B. 19 (S. 58): Precetto di pittore (Warnung vor Uebertreibung der Anatomie). — (S. 86): Dasselbe. — (S. 379): Montagne non cosi azzure il verno come l'estate. — (S. 421): Ombre delle piante.

Lib. B. 20 (S. 86): Memoria al pittore (Muskeln), dreimal.
— B. 30 (S. 289): Qualità di ombre. — Moto dell' ombra.
— B. 31 (S. 290): Ombra piramidale. — Semplice ombra derivativa composta.

Anhang VII.

Cod. A.

(*Bezeichnung Venturi's.*)

Die Handschrift Cod. A befindet sich in Paris. Nach der Bemerkung Venturi's zu Fol. 105 scheint dieselbe das Buch von der Vergleichung der Malerei und Bildhauerei zu enthalten, welches an jener Stelle als Bestandtheil des Malerbuches bezeichnet ist. Vgl. über dieses Buch (Paragone) Amoretti 59, 50, Lomazzo 159. Die Stelle Fol. 114 entspricht dem Inhalte nach dem Kapitel S. 59 der römischen Ausgabe.

Fol. 5: Verschiedene Ueberarbeitungen derselben Untersuchung mit der Bemerkung: questo è desso. Libri III., 56. Houssaye 426.
— 8: Sätze, welche sich auf den Moto locale beziehen. Libri III., 40.
— 9: Ueber Ton- und Lichtwellen. Libri III, 43.
— 10: Anwendung und Erfindung algebraischer Rechenzeichen. Libri III, 14, 46. Houss. 425. — vgl. Cod. N Fol. 180.
— 22: Ueber die Unmöglichkeit unaufhörlicher Bewegung. Libri III, 42.
— 26: Ueber die schiefe Ebene. Venturi 18, Amoretti 147, Gallenberg 192 (aus Vent.). vgl. Cod. N 207.
— 30: Ueber die menschliche Kraft. Libri III, 214: „ein im Tratt. della pittura fehlendes Kapitel: della forza dell' uomo".
— 33: Sätze über den Schwerpunkt. Libri III, 41. Houss. 424.
— 33: Ueber die schiefe Ebene. Venturi 18, (Gallenberg 192). vgl. Cod. N 207.
— 55: „Comminciamento del trattato dell' acqua: l'uomo è detto dagli antichi mondo minore"[1]). Libri III, 32.
— 64: Ueber den Mond. Libri III, 231.
— 64: Erscheinung der Erde vom Monde aus gesehen und umgekehrt. Venturi 10. (Gallenberg 185).
— 71: Bewegung des Staubes auf bewegter dehnsamer Fläche. Libri III, 43.
— 105: Vergleich der Bildhauerei und Malerei, Bestandtheil des Malerbuches. Venturi 43.
— 114: Sittlicher Grundsatz: wahres Eigenthum des Menschen ist nur die Tugend, nicht der Reichthum. Libri III, 30, 209.

---

[1]) Dieser Anhang fehlt im Druck des Buches über das Wasser. S. später.

Cod. B

(Bezeichnung Venturi's.)

Cod. B ist in Paris. Er wird nebst seinem Anhang (jetzt B. appendix) von Bonsignori (s. Dozio S. 23) beschrieben: „II. Miscellanea, cioè architettura per lo più militare, rivellino, carro falcato, bastioni etc. Copiosa raccolta di varie sorte d'arme da taglio ben disegnate: e in un quinternetto annesso varie cose Sugli uccelli. È in foglio piccolo, legato in pergamena."

Fol. 4: Stimme nur möglich, wo Bewegung und Luft, Bewegung nur, wo wirkende Kraft, Kraft nur, wo Körper. Libri III, 237. Houssayė 225 (aus R Fol. 4, Druckfehler). vgl. Saggio S. 8.
— 5: Zeichnung eines Festungs-Ravelins. Venturi 25 (Gallenberg 198). Promis, append. 222 (dort Abschrift von Lionardo's Beschreibungen zur Ergänzung Venturi's).
— 12: Taucherglocke zum Perlenfischen. Venturi 28 (Amoretti 152, Gallenberg 203). vgl. Cod. N, Fol. 381.
— 15(?): Dampfkraft (Delécluse Essai). Houssaye 421, Saggio 20. — vgl. Cod. N.
— 15: Erfindung neuer Lampen. Libri III, 45.
— 18: Festungsbau. Venturi 25 (Gallenberg 198). Promis, append. 222 (gibt Zusätze zu Venturi). vgl. Cod. N.
— 27: Verschiedene geometrische Projectionen. Libri III, 46.
— 30: Griechisches Feuer. Venturi 30.
— 95: Verstärkung der Festungen gegen Artillerie. Venturi 24 (Amoretti 149, Gallenberg 197 [Druckfehler B 9. S.]). vgl. Cod. L Fol. 16 und N Fol. 47.

Cod. B append. = Cod. S in 4o.

(Bezeichnung Venturi's) *(bei Oltrocchi.)*

Vgl. über die Handschrift die Notiz des Bonsignori zu Cod. B. Nach Houssaye 415 enthält Cod. B app. 28 Blatt. Die Identität mit Cod. S in 4⁰ geht aus Fol. 18 hervor.

Fol. 1: Schiefe Ebene; Fallgeschwindigkeit. Venturi 18.
— 2: Flugart des Raubvogels, geschr. in Barbiga 14. März 1505: aus Cod. S in 4⁰. Amoretti 99 (Gallenberg 132).
— 2: Flug-Maschine. Amoretti 153 (Gallenberg 204). Ebendaher ohne Blattangabe aus Cod. S in 4⁰.: Zeichnung einer Doppelkirche di S. Sepolcro. (Zeichnung bei Gerli XV.) Amoretti 159. Gallenberg 208.
— 18: Bemerkung Lionardo's vom 14. April 1505 über Aufnahme eines gewissen Lorenzo's [1]), und vom 25. April 1525 über Empfang

[1]) Gallenberg 133 vermuthet Lorenzo Lotto, doch war dieser 1480 geboren, während Lionardo diesen Lorenzo als 17jährig bezeichnet. vgl. über L. Lotto: Vasari-Lem. Tab. alfab.

von 25 Gold-Scudi vom Kämmerer zu S. Maria Nuova. Venturi 37 = Amoretti 99 (Gallenberg 132) aus Cod. S in 4⁰ des Oltrocchi.

Cod. C = **Cod. Luce e Ombra.**

(Bezeichnung Venturi's) *(bei Oltrocchi.)*

Cod. C (Ombra e Lume) in Paris hat in grossen goldenen Buchstaben die Aufschrift: „Vidi Mazenta Patritii Mediolanensis liberalitate An. 1603.“ vgl. Houssaye 414. Nach Du Fresne, Pariser Ausgabe des Trattato, Vorw. S. XXXIII, in rothen Sammt gebunden. Bei Dozio 21 Angabe der Blattzahl 28. Identität mit Cod. Luce e Ombra beweist Fol. 15.

Fol. 15: Bemerkung Lionardo's über Geld, welches er seinen Schülern gegeben. Libri III, 11.

— 15: Bemerkung Lionardo's vom 23. April 1490: Anfang des Buches und Wiederbeginn der Arbeit an der Reiterstatue Sforza's. Venturi 37 = Amoretti 29 und 44 (Gallenberg 54) aus Cod. della luce e delle ombre. Vasari (sienes. Ausg.) V, 72, Vas.-Lem. VII, 55. Brown 25. Saggio 24.

— 44: (Luce e ombra): Zwei Bemerkungen Lionardo's über einen betrügerischen 10jährigen Gesellen Namens Jachomo 1491: Amoretti 44, 45. (Gallenberg 66). Vasari (sienes. Ausg.) V, 68, Brown (26. Jan. 1491) 49. Houssaye 85.

Cod. D.

(Bezeichnung Venturi's.)

Die Handschrift befindet sich in Paris. (10 Blatt vgl. später S. 100 Cod. Archint. und Trivulziano, nach Saggio 7.)

Fol. 8: Camera obscura. Venturi 23. (Amoretti 148. Gallenberg 196). Saggio 13. vgl. Cod. N).

Cod. E = **Cod. B.**

(Bezeichnung Venturi's.) *(bei Oltrocchi.)*

Cod. E wahrscheinlich der von Bonsignori unter IV. Miscell. beschriebene „in Fol. piccolo, legato in cartone rustico (Dozio 23.): Trattato dell' occhio, civè spiegazioni relative a questioni sull' occhio, per esempio: perche la natura ha fatte convessa la pupilla etc.“ Identität mit Cod. B. des Oltrocchi erweist Fol. 1; in Paris.

Fol. 1: Erwähnung der Reise Lionardo's mit Giovanni, Franc. Melzi, Salaì, Lorenzo e il Fanfoia von Mailand nach Rom am 24. Sept.

---

[2]) Bei Gallenberg 196 schliesst der betreffende Satz: „Dasselbe geschieht im Auge. D. 8.“ doch muss stehen: „im Auge. — Cod. D Fol. 8.“

1513 (oder 1514). Venturi 38 = Stendhal 163 und Houssaye 174 aus Cod. B Fol. 1. vgl. Amoretti 112, 113 (Gallenberg 144). Brown 133 (14. Sept. 1514?), Turotti 100. Vasari-Lem. VII, 60. Uzielli 88. — Hierzu Randbemerkung Lionardo's vom 27. Sept. 1514 zur Zeichnung eines Hohlweges am Po. Amoretti 113. Gallenberg 144. Turotti 102.

Fol. 2: Ueber das Vacuum. Libri III, 227.

— 4: Einfluss des Meeres auf das Gleichgewicht der Erde; Erklärung der Conchilien auf der Erde. Venturi 14. Amoretti 147. Gallenberg 188.

— 4: Ueber Entwässerung der Sümpfe. Libri III, 219 f.

— 8: Ueber die Bedeutung der Mechanik: „la meccanica è il paradiso delle scienze matematiche etc.“ Libri III, 40. Houssaye 411.

— 12: Ueber die Ursachen der grösseren Erhebung des Aequatorialmeeres gegen das Eismeer. Venturi 12. Gallenberg 186 (Druckfehler F. 12).

— 12: Inhaltsangabe des I. Buches über das Wasser. Libri III, 32, 211. Lombardini 32.

— 15: Ueber Grösse der Gegenstände bei Entfernung vom Auge. Venturi 24. Amoretti 149. Gallenberg 196.

— 17: Ueber Veränderung der Pupille und die Erscheinungen in der Dunkelheit. (6 Sätze.) Libri III, 233.

— 55: Methode des Experimentes. Venturi 5. Houssaye 408.

— 55: Sätze aus der Statik: Hebel. Venturi 17. Amoretti 147. Gallenberg 190 (irrthümlich aus E 67).

— 81:
— 96: } Ueber L.'s Rückkehr aus Rom nach Parma. Venturi 38. Uzielli 88.

Cod. F.

(Bezeichnung Venturi's.)

Befindet sich in Paris. Vgl. Abschrift der Ambros. H, 229 Nr. 2 bei Dozio 29, s. oben Anhang I.

Deckel: Bemerkung Lionardo's über Geldleistungen an seine Schüler. Libri III, 11.

Fol. 1: Aufenthalt in Mailand: Erwähnung des Jahrgeldes von Ludwig XII. 1508 u. 9. Venturi 38.[1]) Uzielli 83.

— 2: Untersuchungen über den Magnet. Libri III, 54.

— 5: Ueber die Strahlen der Sterne. Libri III, 229.

— 5: Ueber Sonne, Wärme, Schatten, philosophische Betrachtungen (Hinweis auf 4°. libro). Libri III, 236. Houssaye 224.

— 6: Ueber Ebbe und Fluth. Libri III, 226.

[1]) Die Jahresangabe stimmt zu einer der Handschriften in der Arundel-Sammlung des britischen Museums, s. Dozio 44 und später unter den Handschriften in England.

Fol. 9: Ueber Wasser, welches aus dem Kanal gezogen wird. Venturi 20. Amoretti 147. Gallenberg 194 (fälschl. Fig. 9).
— 11: Ueber Formung des Erdreichs durch Wasser. Venturi 14. Amoretti 146. Gallenberg 188 (Fig. F!).
— 11: Entwässerung. Libri III, 220.
— 12: Rotation des Wassers (Wirbel). Venturi 21. Amoretti 148. Gallenberg 195 (Fig. F!).
— 14: Ueber das Schwergewicht (Wasserwirbel). Venturi 21. Amoretti 148. Gallenberg 195 (Fig. 14!). Lombardini 33.
— 14: Kapitel über Entwässerung der Sümpfe etc. Libri III, 219.
— 25: Strahlen der Gestirne. Venturi 10. Amoretti 145. Gallenberg 185 (T. 25!); vgl. III, 228.
— 28: Brennglas. Libri III, 46.
— 31: Lichtloch (spiracolo luminoso). Libri III, 234.
(— 33: Schwerpunkt der Pyramide. Houss. 424. Vgl. Fol. 51.)[1])
— 41: Stellung der Erde nicht im Mittelpunkt der Welt und nicht im Mittelpunkt der Sonnenbahn. Venturi 11. Gallenberg 185 (Fig. 64!).
— 51: Schwerpunkt der Pyramide. Libri III, 41.
— 64: Tag und Nacht auf dem Monde. Venturi 10. Amoretti 145. Gallenberg 185.
— 64: Sonnen- und Mondfinsternisse. Venturi 11.
— 70: Erhebung des Meeres am Aequator. Venturi 12. Amoretti 146. Gallenberg 186.
— 80: Urzustand der Erde. Venturi 13. Gallenberg 187.
— 80: Ueber Schalthiere, Muscheln, Versteinerungen. Libri III, 221—224.
— 93: Stellung der Erde im Universum. Venturi 11.

Cod. G.

(*Bezeichnung Venturi's.*)

Befindet sich in Paris.
Fol. 1: Beobachtung des Blutumlaufs. Libri III, 52.
— 49: Verhaltungsmassregeln im Umgang mit Anderen. Libri III, 209, 210.
— 55: Fall der Körper. Venturi 8. Gallenberg 182 (G. S. 8!).
— 96: Wissenschaftliche Ergebnisse nur da möglich, wo Mathematik in Anwendung gebracht werden kann. Venturi 32. Houssaye 408.

Cod. H vermuthlich = Cod. Q[3]

(*Bezeichnung Venturi's.*) (*bei Oltrocchi.*)

Befindet sich in Paris.
Fol. 90 (?): Bemerkungen über Lionardo's Aufenthalt im Mailändischen (a la Sforzesca) den 24. Februar 1494. Venturi 37. ? = **Cod. Q**[5]:

[1]) Fol. 33 wahrscheinlich Druckfehler bei Houssaye, da es kurz vorher schon steht.

den 24. März 1494: Aufnahme eines Schülers Galeazzo, und 14. Juli: Angeld an Galeazzo. Amoretti 59. Gallenberg 79. Brown 64.[1])

Cod. I.

(*Bezeichnung Venturi's.*)

Befindet sich in Paris.

Fol. 1—12: Geometrische Untersuchungen, bei welchen Lionardo eines eigenen Werkes über Geometrie wiederholt gedenkt. Libri III, 46.

— 53: Wichtigkeit der Versuche. Libri III, 235.

— 54: Desgleichen: Sicchè voi speculatori non vi fidate delli autori che ànno coll' immaginatione voluto farsi interpreti tra la natura e l'omo etc. Libri III, 235. Uzielli 8.

— 82: Vergleich der Theorie mit dem General, der Praxis mit den Truppen. Venturi 41.

Cod. K. = Cod. Archintianus.

(*Bezeichnung Venturi's.*) (*bei Oltrocchi.*)

Befindet sich in Paris. Ueber Identität mit Cod. Archint. vgl. Uzielli 84 ff.

Fol. 28: } 29: } Anatomische Untersuchungen über den menschlichen Körper und über den Pferdeleib. Venturi 41. Libri III, 31.

Cod. L. = Cod. QR oder QR in 16°.

(*Bezeichnung Venturi's.*) (*bei Oltrocchi.*)

Befindet sich in Paris. Houssaye erwähnt ihn S. 159 als den 12. Band (richtig nach der Zählung Venturi's, welche Cod. B zweimal aufführt), S. 83 als Bestandtheil der Ambrosiana, jedoch findet er sich nicht in Dozio's Verzeichniss. — Die Gleichheit von Cod. L des Venturi und Cod. QR (oder QR in 16°.) ergibt sich aus Fol. 6. (Amoretti nennt unter Fol. 6 einmal QR, das andere Mal QR in 16°. und die Angaben gehören der Zeit und dem Gegenstande nach zusammen.)

Deckel: Anmerkungen über den Umschwung der Dinge in Mailand. Sturz der Sforza (1499). Venturi 37. Libri III, 24. Gallenberg 116 (irrthümlich aus QA in 16°.). = Amoretti 87 aus Cod. QR in 16°. Houssaye 159 (aus dem 12. Codex).

Fol. 1 (QR): Messungen am Arno. Amoretti 92. Gallenberg 120 (aus QA).

— 1 tergo: Schwimmgürtel (baga da nuotare) und Vorrichtung zum Gehen im Wasser. Amoretti 92, 152. Gallenberg 203.

---

[1]) Da in obigen Angaben das Jahr stimmt, so setze ich Cod. H gleich Cod. Q^3 des Oltrocchi. (Vgl. später weitere Angaben aus Q^3.)

Fol. 6: Bemerkungen über den Aufenthalt L.'s in der Romagna und in Umbrien im Jahre 1502. Venturi 37. = Amoretti 93 aus Cod. **QR in 16⁰**. Gallenberg 121. Calvi 42. Uzielli 71.

— 6 (QR): 30. Juli 1502 in Urbino, verschiedene Zeichnungen. Amoretti 93. Gallenberg 120 (QA!).

— 6: Bemerkungen über das Meer bei Piombino; Glocke in Siena; Erwähnung von Orvieto, Acquapendente u. a. Amoretti 94. Gallenberg 121.

— 15: (Cod. QR in 16⁰.) Zeichnung von Aufzugswinden zur Anbringung des Kreuznagels in der Metropolitankirche zu Mailand: „In Domo alla carucola del Chiodo della Croce 1489." Amoretti 44. Gallenberg 65, 66 (irrthümlich aus Cod. 2 K in 16⁰!). Houssaye 83 (aus QR in 18⁰ der Bibl. Ambrosiana).

— 16 (Cod. L): Ueber Verstärkung der Festungen. Venturi 24. Amoretti 148. Gallenberg 197 (L. 10).

— 28 (Cod. QR): Zeichnung einer Viola con nuova tastatura. Amoretti 32. Gallenberg 57 (12 K!). Vasari-Lem. VII, 20. Vas.-Schorn III, 1, 18. Brown 38.

— 36: Reisebemerkungen (aus Cod. L) von 1502. Venturi 37.

— 36 (Cod. QR): Zeichnung der Vorrichtung, welche man in Cesena zum Festhalten der Trauben anwendete. Amoretti 39. Gallenberg 121.

— 45 (QR): Kanal durch Toskana. Amoretti 92. Gallenberg 120 (aus QA!).

— 65 (QR): Anwesenheit Lionardo's in Cesenatico am 6. September 1502. Amoretti 93. Gallenberg 121.

— 83 (QR): Aufenthalt in Pesaro am 1. August 1502, in Rimini am 8. August, in Cesena am 11. August. Amoretti 93. Gallenberg 121.

— 94 (QR): Rechnung über eine Kappe für Salaì (4. April 1497). Amoretti 78. Gallenberg 108. Houssaye 106.

— 94: Messungen: von Buonconvento nach Casanuova, Chiusi, Perugia, Foligno. Amoretti 93. Gallenberg 121.

Ohne Blatt (QR): 1502: Messungen zwischen Bertinoro und Imola, Faenza und Forlì; Reise in der Emilia; Bologna. Amoretti 93. Gallenberg 121.

Cod. M.

(Bezeichnung Venturi's.)

befindet sich in Paris und wird bei Venturi 33 und Libri III, 36 nur aufgezählt ohne Beigabe von Auszügen; bei Dozio nicht erwähnt.

Cod. N. = **Cod. Atlanticus.**

(des Venturi.) *(des Ollrocchi.)* [1])

von Pompeo Leoni aus mehreren Handschriften zusammengestellt laut Titel auf dem Deckel, von Galeazzo Arconati im Jahre 1637 der Bibl. Ambrosiana geschenkt,[2]) im Jahre 1796 nach Paris entführt, 1815 der Ambrosiana zurückerstattet.[3])

Die Handschrift besteht aus einzelnen Blättern verschiedener Grösse, in 12⁰ und noch kleiner, in 8⁰, 4⁰, Fol., welche willkürlich, meist mehrere auf einem Blatt, je nach dem Raume, den der Untersatzbogen darbot, derart eingeheftet sind, dass man beide Seiten lesen kann; bei den grösseren bemerkt man häufig, dass sie ursprünglich zusammengeschlagen, also Bestandtheile eines kleineren Buches waren. Diese Blätter (ungefähr 1600) bestehen theils aus weissem, gelbem oder blauem Papier, einzelne aus Pergament. Die Gesammtziffer der Untersatzbogen (Fol., wonach gezählt ist) betrug 393, doch stimmt sie jetzt nicht mehr genau mit der vorhandenen Menge. Die Anzahl der Zeichnungen ist ungefähr 1750.[4])

Man unterscheidet verschiedene Schriftarten: von rechts nach links (bei weitem überwiegend): eine kleine, gerade und zierliche Schrift und eine grössere und fettere; ähnlicher Unterschied herrscht auch im Strich der Zeichnungen; von links nach rechts: eine gerade und schlanke, eine sehr flüchtige, eine fast unlesbare, an Stenographie erinnernd. Durchgehends sind die von rechts nach links geschriebenen Stücke deutlicher als die von links nach rechts.[5])

In dem folgenden Verzeichnisse des Inhaltes der Handschrift habe ich die Citate, welche ich im Text entweder nicht wiederfand oder welche mir unklar geblieben sind mit einem [?] versehen,[6]) die von mir neu hinzugefügten Stellen in Klammern [—] eingeschlossen; hiervon wieder sind diejenigen Stücke, welche dem Texte des Malerbuches anzugehören scheinen, mit *liegender Schrift* gedruckt.

Deckel: Bezeichnung des Codex: „DISEGNI DI MACCHINE DELLE arti secrete et altre cose di Lionardo da Vinci raccolte da Pompeo Leoni.“ Die Stiftungsinschrift vom Jahre 1632 s. bei Amoretti 176, Houssaye 415, Calvi III, 69, Dozio 25.[7])

---

[1]) Ueber die Herkunft der Handschrift vgl. oben im Text und Venturi 36, Amoretti 15 (2), 141 (176), Vulpius, Curiositäten IX, S. 377.

[2]) Die Schenkungsurkunde bei Calvi III, 69, Houssaye 415, Dozio 25.

[3]) Vgl, Calvi III, 15; Houssaye 415 führt die Handschrift noch als Bestandtheil der Bibl. nationale in Paris auf.

[4]) Ueber das vermeintliche Abhängigkeitsverhältniss vieler Figuren des Cod. Atlant. von denjenigen im Trattato di architettura civile e militare des Francesco di Giorgio vgl. Promis a. a. O. Lib. VII, S. 203. Eine Abschrift aller auf Militär-Architektur bezüglichen Stellen des Cod. Atlant. nebst Zeichnungen von F. u. L. Ferrario für den Erzherzog-Vicekönig Rainer und von diesem dem Caval. Cesare Saluzzo geschenkt, erwähnt und benutzte Promis, a. a. O. Mem. I. S. 46.

[5]) Vgl. die Schriftproben am Schluss der Anhänge.

[6]) Es scheint, dass sowohl Venturi wie Libri sich häufig in der Angabe der Blattzahlen oder aber in der Angabe der Handschrift geirrt haben.

[7]) Die französische Signatur des Venturi (Cod. N) habe ich nicht angetroffen.

Deckel: Innenseite: Bemerkung Lionardo's vom 15. Oktober 1507 über ein Darlehn an Salai zur Aussteuer seiner Schwester. Amoretti 103. Gallenberg 135. Uzielli 83. [?]

Fol. 2: Wegmesser (Hodometer). Libri III, 44. [Verschiedene Zeichnungen und Constructionen zur Artillerie mit technischen Beschreibungen.] Abbildung Saggio Taf. XVII.

— 2: (nach De Pagave) September 1482: Zeichnung eines „Padiglione", Amoretti 28. Gallenberg 58. Vgl. Vasari (sien. Ausg.) V, 63 (September 1482.). Libri III, 16. Anm. — zweifelhaft. [Die Zeichnung des Pavillons findet sich hier nicht. Das Blatt enthält 2 Tafeln ohne Text, anscheinend Anweisungen zum Strick-Drehen.]

— 3: Maschine zum Platten des Eisens. Libri III, 44. Houssaye 418 (ohne nähere Angabe Fig. 9, Fol. III). [2 Blätter mit Zeichnungen, darunter eine fahrbare Mitrailleuse (?). Abbildung Saggio Taf. XIII.

— 4: Ebensolche Maschine. Libri III, 44. [Zangen und dergleichen verschiedener Construction. 2 Blatt.]

— 4: Ueber Oelbereitung. Amoretti 157. Gallenberg 207. Vasari (sien. Ausgabe) V. 68 (f. 4. p. 2), Brown 228. Vgl. Fol. 108.

— 6: Bratspiess, welcher mittels der durchs Feuer verdünnten Luft gedreht wird. Libri III, 45. Vgl. Gerli's Zeichnung Amoretti 155, Gallenberg 205.

— 7: Vorrichtung zum Schweben im Wasser. Libri III, 44. Vgl. Fol. 381. [Hier mehrere der Zeichnungen, welche Amoretti Taf. II. B mittheilt, offenbar 2 Seiten eines Buches in 4°.]

— 7: Hydraulische Maschinen. Amoretti 155. (Vgl. Fol. 58 u. 386.) Lombardini 25.

— 7: } Maschinen um Walzen, Feilen, Sägen und Schrauben zu fertigen.
— 8: } Libri III, 44.

— 8: Hygrometer. Libri III, 53.

[— 9: 4 Monogramme Christi, Perspective einer Basilika, Wurfgeschosse. Pfahlbrücken.] Abb. Saggio IX.

— 10: Maschine zum Tuchscheeren. Libri III, 54. Vgl. Fol. 67 u. 74.

— 10: Winden, Pressen, Hammer für Goldschläger. Libri III, 45.

— 11: Wirkung des Giftes auf lebende Pflanzen. Libri III, 225. [?]

— 11: Ueber Uhr-Konstructionen, Pendel (Moralische Bemerkung über Flüchtigkeit der Zeit). Libri III, 30. [?]

— 12: Untersuchung der sternförmigen Vielecke. Libri III, 46. Vgl. Fol. 43.

[— 13: Walzen, Pferde-Göpel.]

[— 14: Artillerie.]

— 15: Maschine zum Auswerfen von Gräben. Libri III, 45. [Hier die Beschreibung von links nach rechts geschrieben.]

— 15: Pfahlbrücken. Abb. Saggio Taf. VIII.

— 16: Reibung. [?] Libri III, 43. Vgl. Fol. 71 und 81. [Verklammerung der Pfähle beim Wasserbau.]

[— 18: Kanonenrohre.]

Fol. 21: Flugmaschine für Menschen. Libri III, 44.
[— 21: Wasserbau, Brücken, Canäle.]
— 21: Formen zum Medaillenguss. Amoretti 157. Gallenberg 206. Houssaye 420. [?]
— 25: Erdarbeiten mit Benutzung der Windkraft. Libri III, 45. [?]
[— 25: Kanonen-Zeichnungen.]
— 25: Lionardo bietet sich dem Herzog Lodovico Sforza zu Bauunternehmungen an. [?] Amoretti 158. Vgl. Fol. 382.
— 28: Ueber Art und Wirkung des Schlages. Libri III, 213.
— 28: Aufsteigen der Körper in der Luft. [?] Libri III, 43. Vgl. Fol. 41, 71, 107, 159.
Quanto l'aria fia più vicina all' acqua o alla terra, tanto si fa più grossa .... Quella cosa meno si leva che arà in se maggior gravezza. = Tratt. d. pitt. (röm. Ausg.) S. 225, 2.
— 28: Uebersichtstafeln über die Erscheinungen beim Stoss der Körper. Libri III, 42. [?] Vgl. Fol. 47, 64.
— 32: Zeichnung von Schleussen mit Doppelverschluss. Venturi 40 = Amoretti 190 aus Cod. Q A Fol. 43? und Amoretti 191 aus Cod. Atlant. (nach Oltrocchi), Lombardini 26. Abbildung Saggio Taf. IV.
[— 34: Hier in Schrift von links nach rechts (ungewiss, ob von Lionardo's Hand?) folgende Bemerkung: „Rdo. mst. do Giouani come frotelle. Jo parlai a mstro Zacaria di guella facenda et lho fatto esser contento di guella ordinatione chio ho uoluto cioe inguanto alla commissione chio ho dalli parti et dico che tra noi non ha a correre denari inguanto alli guadri della . . .]
— 37: Hobel-Maschine. Libri III, 45.
[— 38: Maschinen-Zeichnungen.] [1])
— 38: Moralische Bemerkungen. Libri III, 30, 209. [?]
[— 40: Festungsbau.]
— 41: Aufsteigen der Körper in der Luft. Libri III, 43. [?] Vgl. Fol. 28, 71, 107, 159.
[— 41: Zwei schöne Köpfe in Aquarell, kleines Format, und verschiedene Bauentwürfe.]
— 42: Festungsbau, Ravelin. Venturi 25. Gallenberg 198 (Nr. 42!).
— 42: Schusssicherer Punkt der Festung. Venturi 25. Gallenberg 198 (Nr. !)
— 43: Sternförmige Vielecke. Libri III, 46. Vgl. Fol. 42.
— 43: Canal- und Wasserbau. Libri III, 49.
[— 44: Sternförmige Vielecke.]
— 44: Festungsbau, Ravelin. Venturi 25. Gallenberg 198 (Nr. !). Vgl. Fol. 42.
— 45: Bemerkungen über den Arno-Kanal (Prato, Pistoia, Serravalle, Sesto). Venturi 39. [Ueberschrift: „Canale di Firenze."]
— 45: Geographische Karte von Toskana (Kanal durch die Ebene von

[1]) Bei einer derselben die Bemerkung: „non può essere di Leonardo. G. Cattaneo."

Pistoia). Libri III, 14. Vgl. Fol. 109. Lombardini 30 (falsch cit. Cod. F).

Fol. 45: Zeichnung von Schleussen. Amoretti 191. Vgl. Fol. 32.

— 46: Canal über Canal. Lombardini 27.

— 47: Stoss der Körper, Uebersichtstafel. Libri III, 42 [?]. Vgl. Fol. 28, 64.

— 47: Verstärkung der Festungen in Folge Verstärkung der Feuerwaffen. Venturi 24. Amoretti 149. Gallenberg 197 (Nr. 47 statt (N. 47!).

— 47: Beschiessung, Bergfestungen. Venturi 34. Amoretti 150. Gallenberg 197 (Nr. 47!).

— 47: Ravelin und seine Benutzung für die Festung. Venturi 25. Gallenberg 197 (Nr. !).

— 47: Kelleranlagen um Festungen zur Verhütung feindlicher Minen. Venturi 25. Amoretti 151. Gallenberg 198 (Nr. 47!).

— 48: Maschine zum Abwerfen der Sturmleitern. Abbildung Saggio Taf. XII.

[— 48—57: Verschiedene Maschinen, Winden, Wurfgeschosse, Armbrüste, Stellscheiben.] Fol. 52. Abbildung Saggio Taf. X und XII.

— 58: Ueber die Richtung des Blitzes, Einfluss der verdünnten Luft darauf. Libri III, 53.

— 58: Hydraulische Maschinen, Blasebalg. Amoretti 155. Gallenberg 205. Houssaye 419.

[— 59—64: Verschiedene Maschinenzeichnungen. Ein schöner männlicher Kopf in Rothstift.]

— 64: Stoss der Körper, Uebersichtstafel. Libri III. Vgl. Fol. 28, 47.

— 65: Unterscheidung doppelter und einfacher Curven. Libri III, 46. [?]

— 65: Ueber den Flug der Vögel (Nibbio). Libri III, 215—218 (mitgetheilt), Saggio 21.

— 66: Fabel von der Affenliebe. Libri III, 30, 208 (mitgetheilt).

— 67: Ueber den Einfluss des Kanonenschusses auf die Zerstreuung der Windhosen. Libri III, 54 [?].

— 67; Ueber die Haarröhrchen. Libri III, 54 [?].

[— 67: Verschiedene Rechnungen. Drei verschiedene Definitionen von „Superfizie“.]

— 70: Bemerkungen vom 9. Juli 1504: Tod von Lionardo's Vater. Venturi 37. Amoretti 99. Gallenberg 6, 132. Uzielli 63. Vgl. Ms. d. Brit. Mus. Bibl. Arundel.

„mercholedi aore 7 morj ser piero da vincj adj 9 di luglo mercholedi vincino alle 7 ore. — venerdi addj 9 dagossto 1504. 1504 tolgjo ducatj 10 della chassa.“ [Auf demselben Blatte (von links nach rechts geschrieben) verschiedene Bemerkungen über Gelderhebungen aus dem Jahre 1504 vom 29. Juni an.]

— 70: Wägung der Luft. Libri III, 43. Vgl. Cod. X bei Libri III, 43.

— 70: Reibung. Libri III, 42 [?]. Vgl. Fol. 16, 81.

Fol. 70: Aufsteigen der Körper. Libri III, 43. Vgl. Fol. 38, 41, 107, 159.
— 72: Beschreibung der Schlacht von Anghiari. Libri III, 25 [?]. Vgl. Fol. 73. Saggio 31.
— 72: Schwerpunkt. Libri III, 41. Houssaye 424. Vgl. Fol. 83, 85. [Kanal-Zeichnung].
— 72: Topographische Karte von Mailand, Kanal im Zickzack. Amoretti 194. Gallenberg 253. Abbildung Saggio Taf. II.
— 73: Synoptische Tafel zur Schrift über das Wasser (percussione dell' acqua in diversi obietti). Libri III, 32.[1])
— 73: Schilderung der Schlacht von Anghiari. Amoretti 95. Gallenberg 123, 260. Brown 120, 212. Guhl I, 92. Houssaye 136. Vgl. Fol. 72 [von links nach rechts geschrieben].
— 74: Ueber Haarröhrchen. Libri III, 54. Vgl. Fol. 11, 67.
— 74: Brennspiegel. Libri III, 46. Saggio 14.
— 75: Vorrichtung zum Trocknen der Pflanzen. Libri III, 52. (Ein Baumblatt abgedrückt.)

[Delle cose vedute infra la nebbia guella parte che sara più uicina alli extremi sara manco uisibile et tanto meno quanto son più remote.]

— 76: Anwendung des Rades zur Fortbewegung von Schiffen. Libri III, 45.
— 78: Synoptische Tafel zur Schrift über das Wasser. Libri III, 32. Vgl. Fol. 73.
[— 78: Per veder il corso del vento infra laria etc., von links nach rechts.]
[— 79: Zeichnung einer Lampe mit Wasserkugel zur Verstärkung des Lichts.] Abbildung Saggio Taf. XVI.
— 80: Ueber den Lichtschein des leuchtenden Gegenstandes im Auge. Libri III, 232 [?].
[— 80: Wasserbau u. dergl.]
— 81: Reibung. Libri III, 42 [?]. Vgl. Fol. 16, 71.
[— 81: Polygone u. dergl.]
— 82: Lampen mit doppeltem Luftzug. Libri III, 42 [?].
[— 82: Polygone.]
— 82: Kreisbewegung des Wassers. Libri III, 43 [?].
— 83: Schwerpunkt. Libri III, 41. Houssaye 424. Vgl. Fol. 72, 85.
[— 84: Vom Auge: *In che modo lochio vede lechose postelj dinanzi.*]
— 85: Schwerpunkt. Libri III, 41. Houssaye 408. Vgl. Fol. 72, 83.
— 85: Wichtigkeit der Erfahrung und der Versuche. Venturi 31, 32. Vgl. 151, 294, 330.
[— 85: Flaschenzug.]
[— 89: Li antichi speculatori anno concluso che aquella parte del gudizio che e data allomo sia chausoto da vuo strumento etc.]
— 92: Bemerkungen über den Arno-Kanal. Venturi 39. Vgl. Fol. 45.
[— 92: Wasserbau.]

[1]) Dieses Kapitel fehlt im Druck der Hydraulik. Bologna 1823.

Fol. 96: Statik; Hebel. Venturi 17. Gallenberg 191 (Nr. 96!) Vgl. Fol. 99, 127, 185, 264.
— 99: Statik. Venturi 17. Amoretti 147. Gallenberg 190 (Nr. 99!). Vgl. Fol. 96, 127, 185, 264.
[— 100: Schwergewicht.]
[— 101: Ein Kapitel der Hydraulik: de frusso e rifrusso del mare.]
— 103: „Am 1. August 1499." Statik, Hebel. Venturi 17. Gallenberg 191 (Nr. !) [„al po. dagosto 1499 scrissi qui del moto e peso." Folgen einige Kapitel dieses Inhalts].
— 107: Aufsteigen der Körper. Libri III, 43. Vgl. Fol. 28, 41, 71, 159 [de moto e peso. Architektur. Flusslauf.]
— 108: *Ueber Oelbereitung zum Zweck der Malerei (Nussöl).* Venturi 30. Amoretti 157. Gallenberg 207. Brown 238. Vgl. Fol. 4. [Anfang fehlt.]
— 109: Geographische Karte von Toskana. Libri III, 15. Vgl. Fol. 45. Lombardini 30 (falsch cit. aus Cod. F). [Die Namen der Orte von links nach rechts.]
— 111: Moralische Bemerkungen über Jugend und Alter. Libri III, 30, 209 [?].
[— 115: Fabel von der civetta.]
— 115: Comparatione della patientia. — La patientia fa contra al de lingiurie non altremente chessifaccjno i pannj contra del fredo . impero . chessetu mvltiplicherai li pannj sechondo lamvltiplicatione del freddo, esso fredo nocere non potra similmente alle grande ingivrie cresscj la patientia essa ingiuria offendere non tipotranno . . . la tua mente].[1])
[— 117: Verschiedene Fabeln und Geschichten.]
— 117: proemio di prospettiva cioe deluficio dellochio. — Or guarda lettore quello che non potremo credere ai nostri antichi etc.
— 117: Verschiedene Kapitel „proemio"].
[— 119: Richtung des Blitzes beschrieben von links nach rechts).]
[— 123: Ueber das Auge, die Pupille].
— 124: Formung des Erdreichs durch Wasser. Venturi 14. Amoretti 146. Gallenberg 188 (Nr. !) [?]. Vgl. Cod. F. Fol. 11.
— 124: [Ueber Einfall des Lichtes mit verschiedenen Zeichnungen.]
[— 124: *[Infrallechose di pari oschurita che dopo lunga epparj disstancia situate sieno Quella apparira più hoschura che piv alta datterra chollochata sia —*

Ombra

I termini di quella ombra diriuativa saranno più disstintj della quale lasua percussione sia piu propinqua allombra originale. Quel corpo ombroso si dimosterra di minore grandeza il quale di piv luminoso fia circumdato.

equelluminoso si dimosterra magiore che confinera con piv osscuro campo come si dimostra nellalteze degliedificj la notte quando dirietro acquellj campegia che subito par che campegiando

---

[1]) Vgl. Saggio S. 7.

di un visca ledifitio di sua alteza edi qui nasscie che essi edifitj paiano magiori quando e nebbia e notte che quando laria e purificata e aluminata.

dellumi.

Quel corpo luminoso chessitrouerra essere ochupato da piu grossa arie aparira di minore grandezza che me (sic) si dimostrà nella luna ossole ochupati dalla nebbia.

dellume.

Infra i corpi luminosi dequal grandezza distantia essprendore (e splendore) quello si dimossterra di magiore forma il quale dappiu osschuro champo circhumdata fia.

dellumi.

Jo trouo checciasscuno chorpo luminoso veduto nella folta esspessa nebbia quanto piu sallontana dallocchio piu diminujsscie echosi fa il sole di di chome la luna elialtri mortali lumj di notte. Ecqua piu sifaccino dimaggiore forma —

del mare . . — el terra.

Jo truovo il sito della terra essere abbinticho nelle sue pianure tucto occhupata echoperto dellame (dell' arie?) salse etc. —

[Fol. 126: libro dequatione.] (Saggio 12).

— 127: Statik; Hebel. Venturi 17. Amoretti 147. Gallenberg 190. vgl. Fol. 96, 99, 185, 264. Lombardini 26.

— 128: Minen. Venturi 25. Gallenberg 198 (Nr. !). vgl. Fol. 132.

— 128: Brief einer Dame an ihren Gatten in Rom, enthaltend Bitte um Empfehlung eines Lesandro in Florenz „a vostro fratello Lionardo.“ Amoretti 16. Gallenberg 38 [?]. vgl. Fol. 282.

[— 129: Höhenmessung, Geometrie].

[— 130: Perspective:
Quella parte della cosa alluminata sara piv luminosa la qual fia piv vicina alla cavsa del suo lume.]

— 130: Kleiner Brief Lionardo's d. d. Canonica di Vavro 5. Juli 1507: Bericht an Mutter und Verwandte über sein Befinden. Amoretti 101. Gallenberg 134. Vasari-Lem. VII, 59. Brown 126 [von links nach rechts geschrieben].

— 132: Minen. Venturi 25. Amoretti 151. Gallenberg 198 (Nr. !). vgl. Fol. 128. Promis. App. 338 mit Zusätzen aus Lionardo's Handschrift.

— 133: Ton- und Lichtwellen. Libri III, 43.

— 133: [Come la forza si trasmuta di corpo in corpo].

[— 134: Geometrie. Raddrehung].

[— 135: Proportionslehre. Wägung].

[— 136: Prospettiva: *Laria e piena dinfinjte similitudini delle chose le quali jnfra quella sono etc. — dellocchio.*
[dell aria. laria e tutta pie delle spetie causate dall' obbietti etc.].

— 137: Canal der Martesana. Venturi 40. (vgl. Amoretti 103 aus Cod. X^{b} 76). vgl. Fol. 139, 233, 328.

— 137: [Elementi geometrici].

[— 137: *La pictura overo le figure dipinte debbono essere facte in-*

modo talli chel riguardatore desse possino choñ facilita conossciere mediante le loro attidutini il chonciecto (concetto) dellanimo loro essetuaj affare parlare vnomo debbene fare chelli attj suoi sieno conpagni delle bone parole Essimilmente settuaj affigurare vno homo bestiale favi chon movimentj fierj gittando le braccia chontro allavditore ella testa ich (sic) el petto sportati fori depiedi achonpagnino le manj del parlatore assimilitudine del moto che vedendo i parlatori benche esso sia privato dellaudjto mentre di meno mediante li effetti elli attj desse parlatori luj chonprende la tema della loro disputa etc.[1]

Fol. 137: Unmöglichkeit der Quadratur des Zirkels. Libri III, 42. [Ueberschrift dazu: de inpossibilita.]

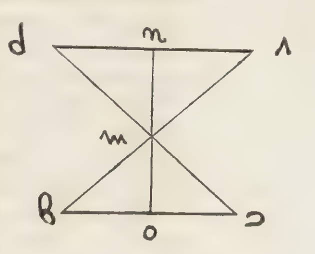
— 137: [*lombra deriuatiua perlunga distanzia nosichjoduce alla percussione dellobbieto*].

— 139: Canal der Martesana. Venturi 40. vgl. Fol. 137, 233, 328. [del principio del navilio al molino]. [Elemento filosofo, Ueberschrift ohne Satz].

— 139: Hinweis auf das Studium der Natur. Venturi 32. Houssaye 408.

[— 139: *Nessuno omo vedera lasimilitudine de laltromo sopra lospechio nel propio locho dove siriferisce perche ciascuno obietto cade sopra lospechio infra equali angolj e se lomo che vede laltro nelo spechio none posto colalinea delle spetie nonlo vedera nelocho dove cade esse li entra nelle linee allj (?) ochupa laltromo e mette se medesimo sopra la sua similitudine.*

Se tocheraj lochio delaltromo sopra lo spechio para al altro che tochi il tuo **no** *sia lo spechio,* **b** *sia lochio dellamico tuo,* **d** *sia il tuo ochio, lochio del tuo amico ti pare in* **a** *e allamico pare cheltuo sia in* **c** *e la intensigatione delle linee visuoli sifa in* **m** *equalunque tocha in* **m** *tochera lochio del altro omo chessia aperto.*



— 145: Arithmetische Proportion der Fallgeschwindigkeit auf das Wasser angewendet. Libri III, 212 [?].

— 146: Zeichnungen zur Hydraulik; Brunnen, Schläuche. Amoretti 155. Gallenberg 205. vgl. Fol. 7, 58, 386. [Wägung].

[— 147: Superficj graniculose].

— 148: Hydraulik. Lombardini 26.

— 150: Die Erde in Stücke getheilt. Venturi 10. Amoretti 145. Gallenberg 184 (Nr. 150!). [Flaschenzüge].

— 151: Werth der Erfahrung und der Versuche. Venturi 32. Houssaye 408. Uzielli 7. Libri III, 235: „la isperienzia non falla mai etc."

[— 152 - 157: Meist Kreisschnitte, Sternpolygone].

---

[1] vgl. Manzi, Tratt. Lib. III, 156, 3, 191, 192, 194.

[Fol. 158: Räder].
— 159: Aufsteigen der Körper in der Atmosphäre. Libri III, 43. vgl. Fol. 28, 41, 71, 107.
[Conceptione: la cosa circumscripta sia minore che quella chella circumscriue etc.].
— 164: Drei Epigramme an Lionardo mit Bezug auf sein Bildniss der Lucrezia Crivelli. Amoretti 39. Gallenberg 62, 63. Turotti 74. Houssaye 72.
— 168: Bewegungsverschiedenheit bei Drehung des Wassers. Venturi 22. Amoretti 148. Gallenberg 195 (Nr. !).
[— 170: Percussione].
— 171: Französischer Brief an „Mons. Lyonard, peintre du roy pour Ambroyse." Amoretti 105. Gallenberg 138. Houssaye 170. Uzielli 83. [Couvert des Briefes, welches Lionardo anderweit benutzt hat; innerhalb steht u. a.: Egidius romanus de informatione corporis humani in utero matris]. vgl. Saggio S. 11 (wahrscheinlich zu dem Codex von Windsor gehörig).
— 171: Brief Lionardo's an Carl von Amboise (?) vom Jahr 1511. (Geschenk einer Wasserkraft betreffend). Amoretti 106. Gallenberg 138. Brown 168 [?]. vgl. Fol. 364.
[— 172: Fabeln].
[— 175: Griechische Schrift]. Anscheinend Anfang einer Rede des Demosthenes.
[— 176: *Tutti i corpi anno infuso e misto tutti loro spetie esimilitudine in tutta la quantita delaria asse chontraposſta.*
Lasp (sic, scit. ta specie di?) ciasscun puncto delle corporee superfitie he in ciasscun punto dellaria.
Tutte lesspetie del chorpo sono in ciasscun punto dessa aria.
Tutta ella parte della similitudine dellaria he inciasscuno punto della superfitie delli antiposti corpi
la similitudine.
Onde chiaramente possiamo dire Ciasschun chorpo essere tutto e in parte in ciasscuna parte e neltutto scambievolmente delle oposite chorpi, come si uede nellj spechj luno alaltro opposſto].
— 178: Ueber die Winde.
— 180: Anwendung (und Erfindung?) der Rechenzeichen + und — Libri III, 14, 146.[1])
[— 182: Vom Auge].
[— 183: Geometrie].
[— 184: Sphärik].
— 185: Statik. Venturi 18. Gallenberg 191 (Nr.!). vgl. Fol. 96, 99, 127, 264.
[— 187: Geometrische Zeichnungen, entsprechend denjenigen in L. Pacioli's Divina proportio].

---

[1]) Der Saggio 12 vermisst diese Stelle.

Fol. 187: Umriss eines Kopfes in Rothstift; verschiedene geometrische Figuren, u. a. der pythagoräische Lehrsatz. Abbildung Saggio Taf. XXII.

— 187: Anmerkung bez. des Buches von Augustin De civitate dei. Siehe Saggio S. 12 und Tafel XXII.

— 189: Aufenthalt Lionardo's in Mailand 1508/9; Erwähnung des Gehalts von König Ludwig XII. Venturi 38. Uzielli 83. [Richordo de dinari che io ho auto dal re per mia prouisione dalluglo 1508 insino aprile prossimo 1509 prima scudi 100, poi 200, poi 70 e poi 50 e poi 20 e poi 200 franchi à 48 per luno].

[— 187—195: Meist Zeichnungen zur Geometrie und Sphärik; nach Fol. 195 2 Blatt mit dem Stempel „Bibl. nationale", enthaltend sehr ausgeführte Zeichnungen zu Mühlen (Göpel-Werk) u. Karren].

— 195: Marmor-Säge. Abbildung Saggio Taf. XV.

— 195: Messung des Widerstands bei Reibung. Abbildung Saggio Taf. XIX.

[— 196: De pictura.

Bencheli pratichi mettino intutte le cose infusscate, alberi prati capelli barbe eppesti (?) di 4 sorte chiareze nel contrafare vn medesimo colore coe primo vn fondamento osscuro eprimo (secondo?) vna machia che partecipa della forma desse parte, 3⁰ una parte piu spedita e piu chiara 4⁰ . . . . . modi di figura. Ma amme pare che esse varieta sieno imfinite sopra una quantita chontinua laquale inse ediusibile imfinito e cosi lo provo etc.

Dello studio e suo ordine.

Dico che prima debbe imparare le membra essua trauagliamenti e finita tal notitia si debbe imparare seguitole li atti secondo liaccidentj che accadano allomo e 3⁰. conporre l'esstorie lo studio delle quali sara fatto dalli atti naturali fatti accaso mediante li loro accidentj e portimenti (?) per le strate piazze e conpagnie e notarli con brieue descritione di liniamenti coe che per una testa si facia vno O e peri piedi (?) una linea retta e piegata el simile si facia delle gambe ebbussto e poi tornando alla casa fare tali ricordi in perfetta forma. Dice laversario che per far pratico effare opere assai chesti emeglio cheltempo po. dello studio sia messo in ritrarre vari conponimenti fatti per tanti omini (?) per diuersi maestri e inquelli si fa pratica veloce e bono abito al quale si risponde che questo abito farebbe bono essendo fatto



sopra opere di boni componimenti e di studiosi maestri eperche questi tali maestri son si rari che acquelle desse naturale con

gran pegoramento imjtate e fare tosto abito perche chipo andare alla fonte non . . . (va?) aluaso. [1])

Fol. 198: Politische Bemerkungen. Libri III, 30, 208. [?]

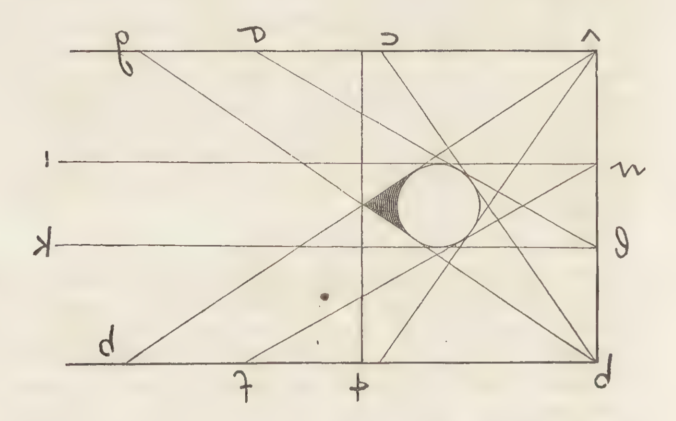
— 198: Sätze über den Vorzug eigener Versuche vor dem Autoritätsglauben. Vorwort zur Hydraulik. Libri III, 58, 238. Vasari-Lem. VII, 61. Turotti 421 [?]

[Bauconstructionen. Gewichte].

[— 200: *La luce operando nelle chose chontrauerse alquanto le spetie di quele ritiene. Questa chonclusion sipruova per li effetti, perche la vista in (?) vedere luce alquanto teme. Anchora dopo lossguardo rimangano nelochio similitudini della chosa intesa effano parere tenebroso ilogo di minor luce, per insino de (?) dallochio sia spartito iluestigio de lainpresion della magior luce.*

[— 201: Ombra elume.

[*Settutto illume fusse quello che chavssasse lonbre dopo icorpi acquello contraposti, chonverebe che quello chorpo che molto minore chellume faciessi dopo se vnombra piramidale.*



a b *sia la grandeza dellume duna finestra la quale da illume a una bostono ritto in pie, da* a c *e da* b t *sivede la finestra tutta intera metendo il suo lume. In* d g *non povedere quella parte della finestra che infra* l b *Essimilmente* f h *non vede* a m *e per questo chagione in questi 2 lochi chomincia a stremare ilume.*

[Es folgt: „133 chome nessuno chorpo sperico po avere nel suo movimento continva revolutione: dann ein Kapitel: la balotta della bombarda.]

— 205: Erscheinung der Erde vom Mond oder anderen Gestirnen aus gesehen. Venturi 10. Gallenberg 185 (Nr. 205!)

— 207: Schiefe Ebene. Venturi 18. Gallenberg 192 (Nr. !).

[— 211: Schilderung der Landschaft am Comersee. Brief (Anhang mehr-

1) vgl. Manzi Lib. II, 69, 2. 87, I. 107, 1.

mals erneut) über ein Unwetter: Essendomi io piv uolto chollelettre rallegrato techo della tua prosspera fortuna al presente son che chome amico ti contristeraj come che del misero stato nel quale mi trovo, equesto he chenegiorni passati sono stato in tanti affannj pavre pericoli edanno insieme con questi miseri paesani che auvtto da vedere invidia ai mortj ecierte io non credo che si poi che glielementj collor separatione diffeciono il gran onos (?) che rivnjssino lor forza anzi rabie affare tanto nocimento alli omjuj quanto al presente dannoi se veduto e provato imodo chio non posso imaginare che chosa si possin piv acressciere attanto male il quale Jn prima furno assaliti e combattuti dallimpeto effurore deventj acquesto sagiunse le ruine dellj gran monti di neve inundiano (?) impieno tutte queste valle econquassato gran parte della nostra citta E nonsicontentando di questo lafortuna consubiti diluvi dacque ebbe (?) assomergere tutta la parte bassa di questa citta oltre adi questo sagiunse vna subita piogia anzi ruinosa tempesta piena dacque sabia fango e pietre insieme a vilupati con radicj sterpe ozzochi di uarie piante e ogni cosa scorente per laria disciendea sopra di noi e in vltimo vno inciendio di foco etc. [1])

[Fol. 217: Ueber den Flug der Vögel].

[— 220: Quell corpo si dimostra essere piu grave al qual siressiste con minor potenzia].

[— 222: Prospettiva].

— 223: Lehrmethode. Venturi 31.

— 225: Oelpresse, [Gerli's Zeichnung]. Amoretti 156. Gallenberg 206.

— 233: Fortsetzung des Canals der Martesana. Venturi 40 (vgl. Amoretti 190). vgl. Fol. 137, 139, 328.

[. . questo sia canale publico e sara necesario pagare il tereno ella pagera il re colasciare lidoti dunano].

— 234: Flamme und Luft. Venturi 16. Amoretti 146. Gallenberg 189 (Nr. 204!). vgl. Fol. 266.

[*Perche lochio e picholo esso non po vedere il sole insimulacro se non picholo. Sellochio fussi equale al sole esso vedrebbe nellaque dote (?) chelle fussin piane il simulacro del sole equale al uero corpo del sole* (mit Figur)].

— 237: Hydraulik. Lombardini 26.

[*lume. Della proportione che dallumj nata da vn medesimo lume luminoso tal sara la proportione — dello splendore multiplicato.*]

[Adi XXIII de nouembre 1489: Rechnungsvermerke].

— 239: Reise von Romorentin nach Amboise (1518?) Venturi 38. Uzielli 92 [?].

Ueber den Mond-Untergang u. a. Venturi 11. Gallenberg 185 (Nr. 239!)

---

[1]) Diess ist vermuthlich die Beschreibung der Inundazione, auf welche eine Anmerk. von m² zum Trattato (s. Manzi S. 62, 2) hinweist.

Fol. 244: Cirkel zur Zeichnung von Ovalen u. a. Venturi 27. Amoretti 151. Gallenberg 202. vgl. Fol. 261, 367.

[— 245: Anwesenheit Lionardo's in Amboise im Juni 1518. Venturi 39. Uzielli 92.
[a 24 di giugnio il di di sangiovannj 1518 in armbosa nel palago del di (?).
[Geometrie].

[— 245: Hygrometer. Venturi 28. (Amoretti 151. Gallenberg 202).

[— 246: *Ombra he privatione di luce. Parendo a me le ombre essere di somma necessita in ella prospettiva pero che sanza quelle i chorpi opachi e chubi male sieno intesi quello che dentro a suoi termini collocato sia e male (?) e sva chonfiniente etc.*]

— 247: Werkzeug um Feilen zu fertigen (nach Gerli). Amoretti 156. Gallenberg 206 [?].
[Wasserfall].

— 247: Fernrohr (?). Amoretti 156. Gallenberg 197. Houssaye 418. (une lunette). vgl. Saggio 14.

[— 249: I mouimenti sono di 3 nature etc.].

— 253: Zeichnung zu Räderschiffen, welche gegen den Strom gehen. Amoretti 155. Gallenberg 205.

[— 257: Verschlungene Ornamente, ähnlich der Randleiste zur „Academia Leon. Vinci"].

[— 258: (Auf einem Pergamentblatt): *Per fare verde bello toglj il uerde e messcola cholla mamia etc.* unvollständig].

— 264: Statik. Hebel; Verhältniss von Kraft zu Gewicht. Venturi 17. Gallenberg 190 (Nr. 264!) Houssaye 419. (Fol. 233 Druckfehler).

— 266: Flamme und Rauch. Venturi 16. Amoretti 147. Gallenberg 190 (ohne Angabe der Handschrift). vgl. Fol. 234.

[— 270: Adda-Canal].

[— 271: Flugmaschine für Menschen, Schwimmgürtel (vgl. Amoretti's Abbildung)].

— 273: Adda-Canal. Lombardini 30 [?]. vgl. Fol. 270.

— 282: Brief der Alessandra an Ser Guil. da Vinci, mitgetheilt von Ceriani bei Uzielli 197.

— 185: Figur eines schnell schreitenden Pferdes (sehr matt in Bleistift). vgl. Fol. 213. Abbildung Saggio Taf. XXIV.

— 291: Bewegungsverschiedenheit bei Drehung des Wassers. Venturi 22. Amoretti 148. Gallenberg 195 (Nr.!) vgl. Fol. 168 und F. Fol. 12.

— 294: Erfahrung und Versuche. Venturi 32. Houssaye 408. vgl. Fol. 85, 151, 330 [?].

— 298: Ueber das Monatsjahr auf dem Monde. Venturi 10. Gallenberg 85 (Nr. 298!) [?].

— 300: Zeichnung zum Aufzug des Wassers; Pumpen. Amoretti 155. Gallenberg 205. Houssaye 419.

— 302: Mechanik der Flügel. Abbildung Saggio Taf. XVIII.

— 310: Brief Lionardo's aus Florenz an Carl von Aboise (Chaumont) in Mailand: Entschuldigung, Sendung des Salai; Rechtshandel

mit den Brüdern. Venturi 38. Amoretti 17, 108, 109. Gallenberg 39, 140, 262. Brown 233. Bottari I. 470, 471. Calvi III. 104. Vasari-Lem. VII. 59. Turotti 105. Guhl (K.-Briefe) I. 96, 97. Uzielli 85, 190 (dort mitgetheilt von Ceriani).

Fol. 316: Bemerkung über Lionardo's Anstellung bei Herzog Lodovico Sforza, um die Reiterstatue des Herzogs Francesco zu giessen. Venturi 37.

— 316: Bemerkung bezüglich Piacenza:

Weisung an die Fabriceria, Warnung vor Uebereilung des Gusses. Es sind Bruchstücke von Briefen, vielfach ausgestrichen, in denen die Rede ist von „una magna opera per onore di dio e degli uomini"; es werde zu grosser Schande gereichen, wenn man einem Gewissen Glauben schenkte „per le sue frappe o per favore che di qua gli sia dato"; von denjenigen, welche sich unterfiengen, das Werk zu vollenden, heisst es „chi è maestro di boccali, chi di covazze, chi campanaro, alcuno sonagliere e persino bombardiere;" unter den Andern sei ein gewisser Delsignore, angeblich „compare di Mess. Ambrogio Ferrere", Steuerpächter, „da cui à buone promessioni," und wenn das nicht verfienge „monterà a cavallo e impetrerà tali lettere," dass ihm die Sache nicht abgeschlagen werden könne. Schliesslich „Aprite gli occhi, da cotesta terra non trarrete se non opere di vili e grossi magistri . . . credetelo a me, salvo Lionardo fiorentino, che fa il cavallo del duca Francesco di bronzo, che non ne bisogna fare stima perchè à che fare il tempo di sua vita, e dubito che per essere si grande opera che non la finirà mai . . . . ." (Saggio 26).

— 317: Verzeichniss etlicher Zeichnungen vom Jahre 1497 (?). Amoretti 79. Gallenberg 109. Calvi III, 96.

— 321: Wasserstand des Rothen Meeres und des Mittelländischen Meeres. Abbildung Saggio Taf. VII.

— 325: (?) Olivenpresse. Houssaye 420.

[Del sono che pare che restj nella campana dopo il batto. Quel sono cheressta o pare cheresstj nella champana dopo il bacto recevuto none in essa champana, anzi he nello horechio dello auditore, il quale orechio reserua in se la similitudine dello audito batto di champana e appocho appocho lono (?) perde . . assimilitudine cheffa la impressione del sole nellochio che appocho appocho siua perdendo inmodo piu non siuede.

pruova chontraria:

Sella propositione sopra dicta auesse in se verita tu none terminerestj di subito il sono dessa (champana) choltocharla cholla palma della mano e massime nel principio della sua potentia che ueramente dato il suo tocho non varrebe tochar la campana cholla mano chello orechio loreserverebbe medesimamente, onde noj vediamo che dato il botto eposta lamano alla cosa battuta subito he ciessato il sono]. (s. Saggio 16). vgl. Codicetto Trivulziano.

Fol. 328: Canal der Martesana (Zeichnung dazu). Venturi 40. Amorett 197, 328. Gallenberg 255. Vasari-Lem. VII, 65. Lombardini 30.
— 329: Canal von Romorentin. Venturi 40. Amoretti 119.
— 329: Karte der Vereinigung des Cher und der Loire: „Da Romorentino insino al ponte asodro etc." Abbildung Saggio Taf. XXII.
— 330: Erfahrung und Versuche. Venturi 32. Houssaye 408 [?]. vgl. Fl. 580, 151, 294.
— 333: Hydraulik. Lombardini 26.
[— 339: Vom Auge und vom Sehen].
— 340: Uhr-Räder. Hoh-Oefen. Abbildung Saggio Taf. XXI.
— 341: 2 Kapitel über „peso" und „colpo."

De pittura

Fachella hopera sasomigli allo intento e alla intentione cioe che quando fai la tua figura chettu pensi bene chella e acquello chettu vuoj chella faccj

de pittura

Uno medesimo effetto affarlo in pittura operare a vn vecchio ho ungiovane a aperere tanto dimagiore efichacia quanto il giovane e piu potente chel uechio e simigliante farai dal giovane alinfante [1])

de pictura

Se tuaj affigurare vno homo che mouj ochelleuj ottiri oporti vno peso simile al suo enchemodo lidebi achonciare le ganbe sotto alla sua persona

peso —

peso —

— 350: Maschinenzeichnungen; Webstuhl für Posamente. Amoretti 156. Gallenberg 206. Houssaye 420.
[Maass des Menschen].
Skizze einer knieenden weiblichen Figur. Abbildung Saggio Taf. XXII.
— 355: Bombardement mit Steinen. Venturi 26. Gallenberg 199 (Nr. !) Baggerung, Wasserbau. Abbildung Saggio Taf. V.
— 359; Maschine zum Zwirnen. Houssaye 420.
— 361: Cirkelconstructionen. Venturi 27. vgl. Fol. 244, 367.
— 362: Ueber den Kopf des Judas im Abendmahl in S. M. delle Grazie: Venturi 47. [?]
— 364: Brief Lionardo's an den Präsidenten in Mailand 1511?; über die 12 Unzen Wasser, welche er vom König geschenkt erhalten (ähnlichen Inhalts wie der auf Fol. 310 erwähnte). Amoretti 109. Gallenberg 39, 140, 141, Vasari-Lem. VII, 59. Calvi III. 105. Brown 236. Bottari I, 471. Turotti 105. Guhl I, 97. Uzielli 86, 192 (dort wörtlich mitgetheilt). Ausserdem ein Concept desselben Briefes.
— 364; Brief Lionardo's an Fr. Melzi 1511? durch Salai überschickt.

---

[1]) vgl. Trattato, Manzi Lib. II, Lib. III, 156, 3; 161, 164, 1; 172, 186, 18§, 189.

Amoretti 110. Turotti 105. Uzielli 86, 196 (dort mitgetheilt nach Ceriani). Bitte um seine Verwendung beim Präsidenten des Wasser-Amtes, damit er die wiederholt vergeblich erbetene Auskunft über die ihm zugehörige Wasserkraft erhalte.

Fol. 367: Erhebung und Bewegung des Wassers durch Einfluss der Sonnenhitze. Venturi 12. Gallenberg 186 (Nr. !) [?] vgl. E. Fol. 12.

— 367: Cirkelconstructionen. Venturi 27. vgl. Fol. 244, 361.

— 369: Maschinen-Zeichnungen. Zwirndreher. Amoretti 156. Gallenberg 206. vgl. Fol. 359. Abbildung Saggio Taf. XX.

— 372: Luftballon, Flugmaschine. Abbildung Saggio XVI, 1.

— 376: Uhrconstruction (Feder). Venturi 28. Amoretti 154. Gallenberg 205. Vasari-Lem. VII, 62. Saggio 19, 20.

— 377: Zeichnung zu Brunnen. Amoretti 155. Gallenberg 205. Abbildung Saggio Taf. III.

— 378: Tretrad zum Spannen von Armbrüsten. Abbildung Saggio Taf. XI.

— 381: Vorrichtung zum Schweben im Wasser. Libri III, 44 [?]. vgl. Fol. 7.

Taucherglocke zum Perlfischen. Venturi 28. Amoretti 153. Gallenberg 203 [?]. vgl. B. Fol. 12.

— 382: Brief an Lodovico Moro (?). Anerbieten Lionardo's zur Thätigkeit in den verschiedensten Fächern, besonders in der Militair-Architektur. Venturi 44. Amoretti 23 folg. Gallenberg 49 ff. und 258. Calvi III, 88. Brown 24, 203. Bottari I, 467. Guhl I, 87. Kugler (Museum 1834. Nr. 27) Houssaye 60. Libri III, 17, 18, 205. Vasari-Lem. VII, 53. Promis Append. 44 ff. (hier wesentliche Erweiterungen des Textes). Stendhal 134. Dozio 8. Uzielli 16. Saggio 19[1]), Abbildung Taf. I. Nr. 1.

— 384: Presse. Abbildung Saggio Taf. XVI, 2.

— 386: Hydraulische Maschinen; Blasebalg. Amoretti 155. Gallenberg 205. Houssaye 419. vgl. Fol. 7, 58. [2])

— 387: Aufenthalt Lionardo's in Mailand 1508/9. Erwähnung der Pension von König Ludwig XII. Venturi 38. Uzielli 83.

— 387: Naviglio di S. Cristoforo d. d. 3. di Marzo (?) 1509. Vasari (sien. Ausg.) V, 84 (ohne Blattangabe erwähnt bei Amoretti 104, Venturi 38. Gallenberg 136). [Nauiglio di S. Crisstoffano di Milano facto addj 3 di maggo (sic) 1509, mit schöner Zeichnung]. Abbildung Saggio Taf. VI.

— 389: Maschinenzeichnungen: Tuchscheere. Amoretti 156. Gallenberg 206. Houssaye 420. Abbildung Saggio Taf. XIV.

---

[1]) Hinweis darauf, dass nach Vergleichung des Cod. Atlant., der Pariser Handschriften und des Codicetto Trivulziano der Verdacht der Grosssprecherei wegfällt, da diese Handschriften auf dem Gebiet des Kriegswesens noch weit mehr enthalten, als L. hier verspricht.

[2]) Dieses Blatt fehlt!

Ohne Blattangabe: Aus Cod. N.: Stelle des Trattato (Manzi S. 191): „*Quanto l'aria fia piu vicina all' aqua etc. Provasi per la* 19 *a. secondo etc.*“ (Houssaye 420 und 425.)
Ohne Blattangabe, aus Cod. N.: Webstuhl. Houssaye 421.
Ohne Blattangabe, aus Cod. N.: Dampf. Houssaye 428. vgl. Cod. B. Fol. 15.
Ohne Blattangabe, aus Cod. Atlant.: Zeichnung eines Amphitheaters des Chiostro di S. Maria in portico di Pavia und zur Kuppel der Metropolitankirche in Mailand (?). Amoretti 159. Gallenberg 208.
Ohne Blattangabe, Wurfmaschinen für Zerstörungsmittel [aus Gerli XXXVIII.] Amoretti 151. Gallenberg 200.
Ohne Blattangabe, aus Cod. Atlant. Mühlen. Amoretti 137, 177. Gallenberg 173, 341. Lomazzo VII, S. 251. (Die Zeichnungen ehemals im Besitz Figino's).
Ohne Blattangabe, aus Cod. Atlant. Spreng-Minen [nach Gerli]. Amoretti 151.
Ohne Blattangabe, aus Cod. Atlant. Hygrometer, andere Construction als Fol. 245. Amoretti 151. Gallenberg 202.
Ohne Blattangabe, aus Cod. Atlant. Walkmühle; Hämmer. Amoretti 156. Gallenberg 206.
Ohne Blattangabe, aus Cod. Atlant. Wurstmaschinen zu Cervelat. Amoretti 156. Gallenberg 206.
Ohne Blattangabe, aus Cod. Atlant. Schleussenanlagen mit oberem und unterem Fallrohr am Adda-Canal. Amoretti 192. Gallenberg 220. Vasari-Lem. VII, 64. Calvi III, 51.
Ohne Blattangabe, aus Cod. Atlant. Wasseruhren mit Wecker; Drehmaschinen für Ovale. Amoretti 156. Gallenberg 206. Lomazzo.
Ohne Blattangabe: Ueber den Ansatz der Aeste. Saggio S. 11.
Ohne Blattangabe: Karte von Europa mit politischer Eintheilung. Saggio 12.
Ohne Blattangabe: Mittelländisches Meer. Saggio 12.
Ohne Blattangabe: (?) Fabel vom rasoio. Saggio 10.
Ohne Blattangabe: Ueber die Projection bei der Körperzeichnung. Saggio 13.

Ohne Blattangabe: *Pariete è una linea perpendicolare, la quale si figura dinanzi al punto dove si congiugne il concorso delle piramidi, e fa questa pariete appunto quel medesimo offizio che farebbe un vetro piano pel quale tu riguardassi varie cose, nel quale tu, fermando l'occhio, potessi disegnare ciò che lì è portato dalle piramidi.* Saggio 13.
Ohne Blattangabe: *Spiracolo luminiosa.* Saggio 13, 14.
Ohne Blattangabe: *Dico che se una faccia d'un edifizio o altra piazza o campagna che sia illuminata dal sole avrà al suo opposito*

una abitazione e in questa faccia che non vede il sole sia fatto un piccolo spiracolo ritondo, che tutte le alluminate cose manderanno le loro similitudini per detto spiracolo e appariranno dentro all' abitazione nella contraria faccia, le quale uuol essere bianca, e saranno lì appunto e sottosopra. E se per molti lochi di detta faccia facessi simili buchi, simile effetto sarebbe in ciascuno. La ragione si è: Noi sappiamo chiaro, che quel buco debbe renderne alquanto di lume in detto abitazione, e il lume che lui mezzano rende, è causato da uno o da molti corpi luminosi. Se detti corpi fieno di vari colori e stampe, di vari colori e stampe saranno i raggi delle specie, e di vari colori e stampe fieno le rappresentazioni nel muro. Saggio 14.

Ohne Blattangabe: Hinweis auf den Tractat: *e il rimanente si dirà nel Libro della pittura. E in questo libro si prova, facendo penetrare le specie de' corpi e i colori delle cose alluminate dal sole per piccolo spiracolo rotondo in loco oscuro, in parete piana in sè bianca etc. Ma ogni cosa fia sottosopra.* Saggio 14.

Ohne Blattangabe: Spiegel. Saggio 15.

Ohne Blattangabe: Ueber das Echo. Saggio 16.

Ohne Blattangabe: Anschlag des Tones einer Glocke in einer andern. Saggio 16.

Ohne Blattangabe: Ueber das Perpetuum mobile („Sofistico"). Saggio 17.

Ohne Blattangabe: Artesische Brunnen. Saggio 17.

Ohne Blattangabe: Zeichnungen für das Mailänder Schloss, verschiedene Aufrisse zu Kuppeln u. a. Saggio 19.

Ohne Blattangabe: Pläne zu Baulichkeiten für Sanseverino (?). Amoretti 159. Saggio 19.

Ohne Blattangabe: Verschiedene Feuerwaffen — in Copien mitgetheilt von Angelucci, Docum. inediti per la Storia della armi da fuoco Italiane. Saggio 19.

Ohne Blattangabe: Konische Kanonenkugeln. Saggio 19.

Ohne Blattangabe: „Seste proportionali o di proportionalità." Saggio 19.

Ohne Blattangabe: Modo a vedere quando si guasta il tempo. Saggio 19.

Ohne Blattangabe: Messung der Schnelligkeit beim Segeln. Saggio 19.

Ohne Blattangabe: Feldstühle. Saggio 20.

Ohne Blattangabe: Druckschloss für Thüren. Saggio 20.

Ohne Blattangabe: Ueber den „Architronito." „Del trarre bombarda con acqua nella bombarda di ferro infocato." Saggio 20.

Cod. X.

(Bezeichnung Libri's.)

Dieser Codex des Libri (bis zum Jahre 1840 in Paris, wo er vermuthlich geblieben ist) gehört zu denjenigen Handschriften, welche Venturi nicht dort gesehen hat. Libri III, 36 behauptet, deren mehrere zu kennen.

Da er die dem Venturi entgangenen Pariser Handschriften Lionardo's mit griechischen Buchstaben bezeichnen wollte, so ist nicht unmöglich, dass dieser Cod. X. einer davon war; wenigstens gehört er nicht in die von A bis N laufende Reihe der von Venturi bezeichneten Handschriften. — Ob er mit einer der folgenden ebenfalls mit X bezeichneten Handschriften Oltrocchi's (bei Amoretti) identisch sei, ist aus Vergleichung der dort angezogenen Stellen nicht zu erweisen. Vgl. auch die Bemerkung im Text Seite 36.

Fol. 72: Scheinbare Verengung einer Lichtlinse aus dem Dunkel betrachtet an den Rändern eines zwischen Auge und Klinse geschobenen schmälern Gegenstandes (mit Hilfszeichnung). Libri III, 234. vgl. Cod. F, Fol. 31.

Ohne Blattangabe: Wägung der Luft. Libri III, 43. vgl. Cod. N, Fol. 70.

Cod. X.

(Bezeichnung Oltrocchi's.)

Vielleicht zu Cod. B = E gehörig, dem er sich der Zeit nach anschliesst, indem er sich im Wesentlichen auf Lionardo's Reise in den Jahren 1513—15 bezieht.

Fol. 1: Bemerkungen Lionardo's über geliehene Bücher. Amoretti 107, Gallenberg 138, 139. Turotti 52.

— 1: Ueber die Abreise des Giuliano de' Medici aus Rom 9. Januar 1515: „in sull' aurora, per andare a sposare la moglie in Savoia e in tal dì vi fu la morte del Re di Francia.“ [1]) Amoretti 115 (2). Gallenberg 146 (20). Uzielli 89.

Ohne Blattangabe: Bemerkung über Münzprägung in Rom. Amoretti 116. Gallenberg 147.

Cod. X^a in 16°.

(Bezeichnung Oltrocchi's.)

Identität mit den übrigen mit X bezeichneten Handschriften aus den vorhandenen Citaten unerweislich.

Fol. 1: Bemerkungen über Auffindung eines Steinbruches bei Monbracco oberhalb Saluzzo (dabei die Zeitangabe: 5. Januar 1511?) Amoretti 100. Gallenberg (aus X. A) 133.

---

[1]) Irrthum Lionardo's. Ludwig XII. starb am 1. Januar 1515.

Cod. X[b].

(Bezeichnung Oltrocchi's.)

Inhaltsähnlich dem Cod. F, welcher vorwiegend über Wasserbau handelt und überdiess auf Fol. 1 ebenfalls Bemerkungen aus den Jahren 1508 und 1509 enthält.

Nach Fol. 76 scheint die Handschrift Urschrift der Copie in der Ambrosiana H, 229 c, wenn sie anders überhaupt Original ist, was aus den Notizen Amoretti's nicht ausdrücklich hervorgeht (vgl. Dozio 29).

Fol. 76: Titel des Buches: „Canal der Martesana". Amoretti 103. Gallenberg 136. vgl. Vasari-Lem. VII, 78.

Ohne Blattangabe: Bemerkungen zum Jahre 1508, 12. October: „Comprato in Milano" (wahrscheinlich auf den Kauf des Buches bezüglich). Amoretti 103. Gallenberg 136. Uzielli 83.

Cod. Q in 16°.

(Bezeichnung Oltrocchi's.)

Nach Waagen Kunstw. u. K. in England. II, 515 in der Ambrosiana, vermeintlich Ergänzung der Handschrift in Holkham (s. später). — vgl. Schorn, Vasari III, I, 6.

Ohne Blattangabe: „Necessaria cose è etc." = Trattato della pitt. röm. Ausgabe S. 178. Amoretti 52. Gallenberg 72 (Z in 16°!). Brown 58.

Fol. 32 (aus Cod. Q): Zeichnung eines Kanals del Redefosso oder Rifosso. Amoretti 192. Gallenberg 251. — vgl. Cod. N. Fol. 32.

Cod. Q A.

(Bezeichnung Oltrocchi's.)

Da der Cod. Atlant. (N) ursprünglich aus 3 verschiedenen Theilen bestand, welche Leoni vereinigte, so hat Oltrocchi bei Benutzung desselben möglicher Weise diesen Cod. an manchen Stellen als Ganzes, an anderen in seinen vielleicht damals noch kenntlichen Theilen citirt. Diess wird deshalb annehmbar, weil sich Cod. QA = Qa erweist, und weil auch der Inhalt von Cod. Q Fol. 33 ebenso zu dem gleichen Blatt des Cod. Atlant. stimmt wie Cod. Qa 42 zur gleichen Stelle des Atlant. Das Format begründet kein genügendes Bedenken, da Cod. Atlant. aus Blättern ganz verschiedener Grösse zusammengefügt ist. (Vgl. Vorbemerkung zu Cod. N.)

Fol. 18: Anschlag über Zimmerdekorationen. Amoretti 46. Gallenberg 68. (Z. A.!) —

Fol. 31—38: Bemerkung über das Einlegen der Weinstöcke im Winter, geschr. Vigevano adi 20 Marzo 1492. Amoretti 29, 45, 190, 191. Gallenberg 54, 67 (Z. A.) 250 (Q. A). Brown 50. —[1]
— 43: (Aus Qa) Maasse des Naviglio. Amoretti 190. Gallenberg 250. vgl. Cod. N. Fol. 43.

Cod. Q[3].

(Bezeichnung Oltrocchi's.)

Cod. H.[2])

(Bezeichnung Venturi's.)

Fol. 2: Verschiedene Zeichnungen mit der Angabe: Sept. 1492. Amoretti 48. Gallenberg 70. (9. 3!) —
— 12: Plan zum Bade der Herzogin Beatrice (10. Juli 1492). Amoretti 48. Gallenberg 69 (9. 3!). Saggio 19.
— 28: Sciavatura del bagno (Einlassvorrichtung). Amoretti 48. Gallenberg 70 (9. 3 Fol. 18!) —
— 34: „per iscaldar l'acqua della stuffa della duchessa." Amoretti 48, 49. Gallenberg 70 (9. 3!). —
— 39: Bemerkungen über Ab- und Zulauf des Wassers (Conca di S. Martino in Mailand). Amoretti 185, 193. Gallenberg 246, 252. Vasari-Lem. VII, 64. —
— 90 (tergo): Allegorische Darstellung des Moro. Amoretti 58. Gallenberg 79. Vasari-Lem. VII, 77. — vgl. Cod. H. —

Die Trivulzianischen Handschriften.

1. Cod. Archintianus in 24°, von Calvi III, 48 als Eigenthum der Trivulzi bezeichnet, wahrscheinlich identisch mit dem Codicetto Trivulziano, welcher nach Saggio 7[3]) gegen den Cod. D in Paris vertauscht worden sein soll (vgl. oben Cod. D), und vielleicht gleich dem Trattatello del fondere le artiglierie, da er namentlich Kriegswesen und Erzguss enthält. vgl. Saggio 19 und 21: ferner Vasari (sien. Ausg.) V. 71 und Houssaye 164.

Fol. 29: Skizze vom Stapelplatz bei S. Christoforo zu Mailand. Amoretti 104. Gallenberg 136. Vasari-Lem. VII, 59. Uzielli 84. vgl. Cod. Atlant. (N.) zum J. 1509.

---

[1]) Amoretti zieht die Stelle über Behandlung der Weinstöcke in Vigevano drei Mal an: S. 29 und 45 aus Cod. QA Fol. 31, S. 190 f. aus Cod, Q[a]. Fol. 38, da letzteres wahrscheinlich Druckfehler für „Fol. 31", so ist Cod. QA = Q[a].

[2]) vgl. oben Cod. H.

[3]) Dort heisst es: „Un codicetto Lionardesco trovasi pure nella casa Trivulzio, venduto verso il 1750 a Don Carlo Trivulzio da Don Gaetano Caccia Cavaliere Novarese.

Ohne Blattangabe: Zeichnung des Gartens zu Blois (Bles). Amoretti 100. Gallenberg 133. Calvi III, 48.
Ohne Blatt: „Farisei — frati santi vuol dire." Saggio 8.
Ohne Blatt: „Se il romore è nel martello o nella incudine." Saggio 16.
Ohne Blatt: Pläne, anscheinend zur Kuppel des Mailänder Doms. Saggio 19.

2. Trattatello del fondere le artiglieri (s. unter Cod. Archint.) erwähnt bei Promis, Append. 45 (vgl. Bossi, Vita di L. § 13) als eigenhändige Handschrift Lionardo's.

3. Cod. Triulzianus in 4⁰. piccolo.

Für den Prinzen Massimigliano vor 1497 geschrieben, da die Herzogin noch als gegenwärtig bezeichnet ist; nicht von Lionardo's Hand (Dozio 33), enthält u. a. Bildniss des Francesco Melzi. (Amoretti 53. Gallenberg 74. Gerli IV, 1510, 14. Agosto). Bildniss des Prinzen (Amoretti 62, 63. Gallenberg 83. vgl. Vasari-Lem. VII, 20).

4. Kleine Handschrift mit Vocabularium (eigenhändig). Houssaye 416. Vulpius IX, 378. Saggio 9.

Weitere Notizen über Trivulzianische Handschriften bei Brown 69. Turotti 56. Vasari (Schorn) III, I, 18. Dozio und Vulpius IX, 20. [1])

Handschriften des Conte Rezzonico

von Oltrocchi benutzt, erwähnt Dozio 27.

Questo codicetto rassomiglia moltissimo al quinto dei volumi descritti nella donazione dell' Arconati, e questo quinto volume infatti più non si riscontra fra quelli dell' Ambrosiana che rimangono in Francia, sebbene un altro volumetto si trovi in sua vece nella collezione, e compia il numero dei 12 volumi ivi studiati e numerati nel 1797 da G. B. Venturi. Il manoscritto, sostituito al quinto dell' Arconati, è segnato attualmente colla lettera D; esso tratta dell' occhio e della visione, conta 10 soli foglietti e non figurava certamente fra quelli che nell 1637 furono donati alla Bibl. Ambrosiana. Come e quando la sostituzione di questo all' altro volume sia stata operata, tornerebbe assai difficile, se non impossibile lo scoprire, o meno che non si ammetta essere ciò avvenuto ai tempi dello stesso Galeazzo Arconati, il quale erasi riservato il diritto di portarsi a casa quei volumi Vinciani che gli fosse piaciuto di consultare. Può averlo così il donatore medesimo cambiato col volumetto D, che forse giudicò di maggiore importanza." vgl. oben S. 310.

[1]) Dozio führt folgende 5 Trivulziani auf:

1. einen kleinen Cod. von 51 Bl. (Papier) in Pergament gebunden „scritto da destra a sinistra e con lettere capovolte", enthaltend: Karikaturen und verschiedene Zeichnungen bezüglich auf Mechanik und Architektur, darunter Kuppeln und Gewölbe; ferner einige Reihen mit Haupt- und Eigenschaftswörtern ohne erkennbaren Zweck (vgl. oben Nr. 4.) eigenhändig.

2. Ein A B C } mit Darstellungen des Prinzen Massimigliano beim Kaiser
3. Einen Donat } und in Gesellschaft seines Erziehers nach Vögeln schauend. wahrscheinlich nicht von Lionardo. (Dozio 33.)

Handschriften im Besitz des Giacomo Manzoni

in Lugo, nach Saggio 21 bei Libri gekauft, enthaltend besonders Untersuchungen über den Vogelflug.

Handschriften Lionardo's in London

(nach den Notizen von A. Ceriani, Anhang zu Dozio S. 43 ff.)

1. Handschrift mit dem Titel: „Mathematical Notes by L. d. V Mus. Brit. Bibl. Arundel 263. Plut CLXV. D. Einzelne Blätter Papier bis 283 beziffert,[1]) meist von rechts nach links geschrieben. Auf Fol. 2 die Inschrift: „Soc. Reg. Lond. (ex dono Henr. Horvard) Norfolciensis." Inhalt: Mathematik, Stereometrie, Geometrie, Mechanik, Architektur, Dynamik, Optik, anatomische u. a. Zeichnungen.

Fol. 148: Randbemerkung über Kosten eines von Lionardo am 29. März 1504 gegebenen Abendessens.
— 153: Rechentafel.
— 271: Bemerkung über Zahlung an einen Diener.
— 272: Bemerkung über den Tod von Lionardo's Vater: „Addj 9 di Luglo 1504 en mercholedi aore 7 mori S. Piero Davincj notajo al palago del podesta mio padre, aore 7 era deta dannj 80,

---

4. Kleiner Cod. mit vermischtem Inhalt; darin ein Bildniss, angeblich Franc. Melzi, jedoch nicht von Lionardo's Hand (vgl. dagegen Amoretti 62).

(5.) Pergament-Cod. enth. den lateinischen Tractat des Prete Florenzio über die Musik (Amoretti 33).

Vulpius, Curiositäten IX, 378 gibt folgende Beschreibung von den trivulzianischen Handschriften: „In der Bibl. in der Casa Trivulzio, angelegt von dem berühmten Carlo Trivulzio, der den Beinamen „Philologus praestantissimus" erhielt, gibt es unter vielen andern herrlichen Manuscripten auch ein Album von Lionardo da Vinci, wo auf eine Seite mit geometrischen Entwürfen eine andere mit Karikaturen folgt, wie er sie vielleicht im Borghetto abriss, und ein Wörterverzeichniss einer Skizze, die das Zeichen seines göttlichen Geistes trägt, vorangeht. (= Nr. 1 bei Dozio, = Triulzianus unter 4.) — Noch anziehender ist jedoch ein Schul- und Horas-Buch zum Gebrauch des jungen Maximilian, Sohn von Sforza dem Mohren, von Lionardo gezeichnet und geschrieben. Die Blätter von Velinpapier enthalten nach einigen allgemeinen Klugheits- und Lebensregeln, als man für einen Prinzen geeignet hielt, eine Reihe von Gemälden, die wunderbar gut erhalten sind, das Schloss zu Mailand, die Figur des Prinzen selbst, in allerlei Verrichtungen, in der Schule, zu Pferde u. dergl. Er reitet in den Krieg, eine schöne Dame sieht ihm mit Bewunderung nach, von einem Thurm hinab. Da steht dabei „Il principe contemplato dalle Donne." Es ist ein allerliebstes Büchelchen. = Nr. 2 und 3 bei Dozio = Trivulzianus in 4°, picc. unter 3.)

[1]) s. darüber Vasari-Lem. VII, S, 27 und Vallardi, Descriz. de' disegni di Lionardo MS. vgl. Dozio 19.

lasco 10 figloli masscj e 2 femjne." [1]) vgl. Uzielli 73. Saggio 28.

2. Catalogue of Mss. in the British Museum, new Series Vol. I. p. 3. Part 1, 24. Arundel Mss. pag. 79 N. 263. Papier in 8⁰, 283 Blätter, XVI. Jahr., rückwärts geschrieben. Inhalt: vermischte Mathematik, dabei verschiedene anderartige Bemerkungen, beginnend: „22. März 1508" [2]) über mechanische Kraft, Schlag, Schwerpunkt, Bewegung, Optik, Astronomie u. a. — Einzelnes:

Fol. 148: 20. Mai 1504: Anmerkung über Auszahlung von 15 Ducaten Gold.
— 227: Ausgaben für Farben.
— 229 b: 8. April 1503: Darlehn an „Vante Miniatore."
— 250: Angaben bezüglich eines Reiterstandbildes von Mess. Antonio Gri(mani?) Veneziano chompagno d'Antonio Maria" [Grimani, Patriarch von Aquileja?].

---

3. Handschrift in Windsor: Disegni . di . Lionardo . da . Vinci . restaurati . da . Pompeo . Leoni . (gekauft von Arundel für König Karl I., theilweise herausgegeben von Chamberlain): Anatomie [enthält den Durchschnitt der Figuren in coitu „Tabula anatomica Leon. da Vinci." Lüneburg 1830.] L. Choulant: Die anat. Abbildung des XV. u. XVI. Jahrh. (Denkschrift d. Ges. f. Natur- u. Heilkunde. Dresden 1843) gibt an 235 Blatt in gr. Fol., s. Vasari VII, 25, 26 und Saggio 7. [3])

4. Handschrift in Holkham. Titel: „Libro originale della natura, peso e meto delle Acque da L. d. V., in tempo di Ludovico il moro, nel condur che fece le acque nel Naviglio della martesana dell' Adda a Milano." Kl. Fol., von rechts nach links geschrieben und mit erläuternden Handzeichnungen versehen. S. Waagen, KW. und K. in England II. S. 514, welcher annimmt, dass diese Handschrift Ergänzung des Cod. Q der Ambrosiana sei. Der Inhalt ist zum Theil verwandt. vgl. oben Cod. Q in 16⁰.)

Die Handschrift von Holkham ist offenbar Original derjenigen Ab-

---

[1]) Diese Notiz stimmt mit Fol. 70 des Cod. Alant. (Lionardo hat den Irrthum begangen, das Alter seines Vaters auf 80 Jahre anzugeben, während er laut der Steuerzettel bei Uzielli erst 77 zählte.) Der Codex ist nach Vallardi (Dozio 19) aus mehreren Büchern zusammengesetzt, vielleicht Theilen der ursprünglich mit Q bezeichneten Handschriften?

[2]) Hier die interessante Bemerkung an den Leser über die Unordnung seiner Notizen. s. oben S. 301. vgl. Dozio 44. Uzielli 20, 21.

[3]) Auf die Zeichnungs-Hefte Lionardo's gehe ich hier nicht ein. Ueber einzelne in England s. Vasari VII, 19 und Dozio 18, 19. Bezüglich der 3 in Kensington wieder aufgefundenen, dann in Buckingham-House bewahrten Bände sagt Rigollot, Catalogue de l'oeuvre de. L. d. V. Paris 1849: „Un de ces volumes formant un in-

schriften des Buches vom Wasser, von welchen sich eine im vorigen Jahrhundert im Besitz eines Sign. Ciurini in Florenz befand, eine zweite auf der Bibliothek zu Weimar, eine dritte ebenfalls in Holkham befindet. Die Abschrift aus Weimar stammt aus dem Nachlasse des mail. Malers Giuseppe Bossi, welcher sie laut eigenhändigen Eintrags im Jahre 1810 vom Herzog von Cassano zum Geschenk erhielt. Sie hat den Titel: „Libro originale della natura, peso e moto dell' Acque composto, scritto e figurato di proprio carattère alla mancina dell' insigne pittore e geometra L. da V. in tempo di Lodovico il Moro, nel condur che fece le acque del Naviglio della Martesana dall' Adda a Milano.“ Ueber Entstehung der Abschriften besagt eine Bemerkung des Abschreibers folgendes: „Di questo Libro l'originale ed una Copia andò in Londra, una Copia l'ha il Sigre Ciurini (?), Mro die Geometria nell' Accademia de' Nobili in Firenze, e questo presente Copia con l'altra furon fatte nell' istesso tempo ch' il Ducci Prete di S. Lorenzo la trascrisse per Londra.“[1]) — Vulpius, Curios. IX. S. 377 beschreibt diese Abschrift, ebenso Schorn in der deutschen Ausgabe des Vasari III, I S. 7; dort ist als eine vierte diejenige der Bibl. Barberini in Rom aufgeführt, jedoch scheint diese die abweichende Fassung des Buches über das Wasser zu enthalten, wie sie Francesco Cardinali im X. Bande der Raccolta degli Scrittori sull' Aqua, Bologna 1828, herausgegeben hat.

Die Barberinische Handschrift N. 2289 [2]) (nicht Original) hat den Titel: „Leonardo da Vinci Del Moto et Misura dell' Aqua.“ — „Questi sono noue libri del moto et misura dell' aqua di Lionardo da Vinci da diuersi suoi manuscritti raccolti et ordinati da F. Luigi Maria Arconati Domenicano Mro di Sac. Teologa (sic) 1643.“ Wir haben sonach hier eine von andrer Hand zurechtgemachte Ausgabe des Buches vom Wasser. Sie ist in 9 Bücher eingetheilt, mit zahlreichen Abbildungen versehen und so eingerichtet, dass der Text auch in Bezug auf die zahlreichen Selbstcitate des Verfassers stimmt. Sie entspricht aber nicht dem Lionardo'schen Texte von Holkham, dessen weimarische Abschrift mir vorliegt. Dieser ist weit kürzer und gemischten Inhalts, sodass die Annahme Waagen's an Wahrscheinlichkeit gewinnt, wonach die Holkhamer Handschrift ihre Ergänzung in einer der Ambrosianischen finde. Manche Kapitel scheinen sich auch mit Stellen anderer von den oben aufgeführten Handschriften zu decken, doch sind auch hier bei Inhaltsgleichheit öfters Verschiedenheiten der Fassung zu bemerken, z. B. bei dem, Libri III, 223

---

folio de 238 feuilles de papier renferme des dessins d'anatomie etc. Ils faisaient partie d'un traité d'anatomie composé par L. et qui était l'un des 13 volumes que possedait François Melzi . . . . On presume que le comte Arundel acheta ces dessins en 1636 quand il etait ambassadeur de Charles I. auprès l'empereur Ferdinand II.“

[1]) Diese Abschrift erwähnt Venturi, s. oben S. 303. Anm. 6.

[2]) Manzi, Tratt. d. pitt. Vorw. S. 10 gibt den Titel ungenau und bezeichnet die Nr. 3457 (Schorn [Vas. a. a. O.] Nr. 2239); Ersterer erklärt sie für eine Abschrift der von Arconati im Jahre 1637 der Ambrosiana geschenkten Originale. Vgl. über den wissenschaftlichen Werth des Buches Bidone, Mem. della r. accademia di Torino Tom. XXXIV, 214—215 (bei Libri III, 38) und die Auszüge von Buonazia im Comment. zu Vasari-Lem. VII, S. 61 ff. Ferner Lombardini a. a. O.

aus Cod. F. Fol. 80 mitgetheilten Kap. über die Schaalthiere (vgl. Weimar. Abschrift Fol. 9); auch der bei Libri III, 32 gegebene Anfang des Vorwortes zum Buch vom Wasser (aus Cod. A. Fol. 55) fehlt in dieser Abschrift. — Dagegen stimmt das Kapitel S. 391 der Angabe des Buches im wesentlichen mit Cod. F. Fol. 14 (Libri III, 219), woraus hervorgeht, dass die verschiedenen Handschriften, aus denen der Barberinische Text zusammengestellt worden, wenigstens zum Theil unter den oben verzeichneten Originalen Lionardo's zu suchen sind.

Das Buch vom Wasser bietet sonach eine durchaus ähnliche Erscheinung dar wie das Malerbuch: wir haben zwei im Einzelnen abweichende und im Inhalt und Umfang sich nicht deckende ursprüngliche Fassungen, die Lionardo nicht selbst redigirt hat; der äusserliche Unterschied gegen das Malerbuch ist nur, dass bei diesem die gedruckte Urausgabe die verkürzte, beim Wasserbuch jedoch der einzige Druck, wie es scheint, die ausführlichere Fassung enthält.

Facsimile der Römischen Handschrift des Trattato, Bibl. Vat. Urbinas 1270.*)

.6. Qual studio debb' essere nei giouani,
Lo studio de giouani li quali desiderano de proffetionar
si nelle scientie imitatrici di tutte le figure de l'opere di
Natura debbono essere circh'il dissegno accompagnati
da l'ombre, e' lumi conuenienti al sito doue tali figure
sō collocate

(Manzi S. 50, 3, Dufresne Cap. II.)

Die Schrift von m. I, Correctur von m. 2, Bemerkung von m. 3.

Proben der Handschrift Lionardo's:

(Cod. Atlant. Fol. 103.)

„a di p⁰. (primo) d'agosto 1499 scrissi qui de moto e peso.“

*) Oben ist S. 279 die Signatur irrthümlich „127 c“ angegeben.

(Cod. Atlant. Fol. 387):
„Navilio di san Crisstofano di Milano facto addj 3 di maggo 1509."

(Cod. Atlant. Fol. 70):
„mercholedi a ore 7 morj ser Piero da Vincj a di 9 di luglo 1504.)"

(Cod. Atlant. Fol. 329):
„Da Romorentino insino al ponte a Sodro (Saudre), si chiama Sondro . . e da esso ponte insino a Tours si chiama Schier (Cher)."



Verzeichniss der Künstlernamen.

* bezeichnet die grösseren Artikel, D (bei den Seitenzahlen) die Mittheilung von Documenten. Blosse Erwähnungen sind nicht registrirt. A = Architekt, B = Bildhauer, M = Maler, K = Kupferstecher, D = Decorator. Die Unbezeichneten sind Maler.

Schluss des V. Jahrgangs.

Für die Redaction verantwortlich: Dr. **A. v. Zahn** in Dresden.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

